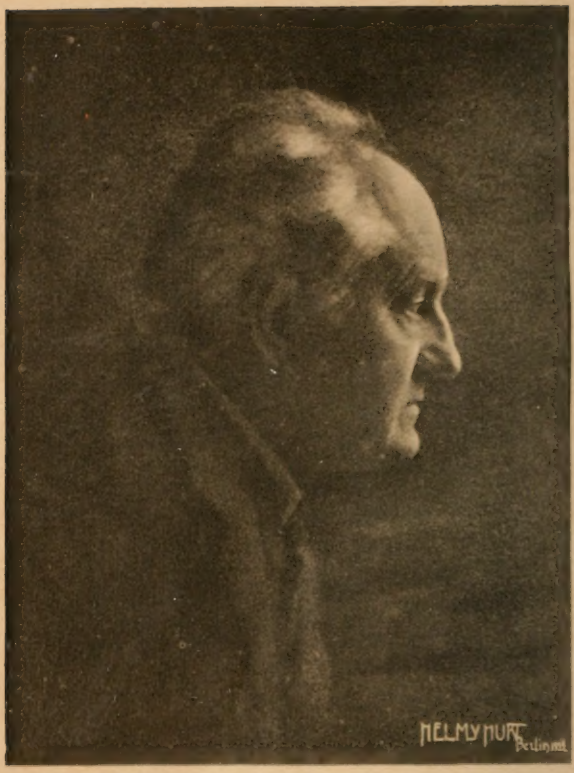
(47)

I



Gerhart Hauptmann

H3748
Yha

Gerhart Hauptmann

und das deutsche Volk

Von Konrad Haenisch

„.... O beuge dich nieder
Zum Herzen der Armen, mitleidig und mild,
Und was es dir zitternd und weinend enthüllt:
Erfleh' es in Tönen dir wieder!"

Gerhart Hauptmann

363005
2. 39.
17.

Berlin 1922

J. H. W. Dietz Nachfolger

Vorwort

Vor kurzem durchblätterte ich eine Mappe alter Zeitungsnummern, in der ich im Laufe der Jahrzehnte so manches Seltsame gesammelt habe. Da stieß ich auf ein Blatt der „Märkischen Volksstimme" aus dem November 1912, das — in einem zum fünfzigsten Geburtstage des Dichters erschienenen Artikel über „Gerhart Hauptmann und sein Publikum" — diese Sätze enthält:

> In Kottbus war am 15. November in keiner Buchhandlung ein Werk Hauptmanns aufzutreiben. „Man verlangt nicht nach Hauptmann", sagten die Buchhändler. Und in der Leihbibliothek? — „Ist auch nichts . . . gar nichts, denn sehen Sie, Hauptmann hat ja meistens nur Dramen geschrieben, und die werden nicht, rein gar nicht gelesen!"

Ist das in den seit 1912 verflossenen zehn Jahren anders, ist es besser geworden? Ist der erste unter den lebenden deutschen Dichtern heute, da er im Begriffe steht, in das siebente Jahrzehnt seines Lebens zu treten, im guten Sinne des Wortes *volkstümlich*, ist sein Schaffen Gemeinbesitz des deutschen Volkes geworden? Es wäre eine Selbsttäuschung, wollten wir das, was wir wünschen, einfach als wahr unterstellen und diese Frage mit einem runden Ja beantworten. Gewiß: Gerhart Hauptmanns Gesammelte Werke sind in Zehntausenden von Exemplaren verbreitet, bei einzelnen seiner Dichtungen, wie bei der „Versunkenen Glocke", hat die Auflagenziffer eine sehr stattliche Höhe erreicht, manche seiner Dramen werden, besonders in diesem Festjahre, überall in Deutschland gespielt — aber zum geistigen Besitz *des ganzen deutschen Volkes*, insbesondere seiner breiten Massen, ist Gerhart Hauptmann auch heute noch nicht geworden.

Das hängt zusammen mit der im allgemeinen immer noch sehr mangelhaften Pflege gerade der *zeitgenössischen* Dichtung in unseren Schulen aller Gattungen. Das hängt nicht weniger zusammen aber auch mit der starken Steigerung der Bücherpreise und vor allem mit dem ungeheuerlichen Hinaufschnellen der Theaterpreise in diesen Jahren, das nicht in letzter Linie die Ab-

wanderung des Publikums vom Schauspiel ins Kino verschuldet hat. Wo nicht Freie Volksbühnen und andere gemeinnützige Theaterunternehmungen helfend einspringen, da droht der Genuß guter Schauspielkunst immer mehr zum Vorrecht der Wenigen zu werden.

Das ist in einem Volksstaate auf die Dauer unerträglich, das ist dreifach unerträglich im Falle Gerhart Hauptmann. Denn in ihm haben wir es zwar ganz gewiß nicht mit einem „Volksdichter" in dem Sinne zu tun, in dem das Wort meistens geringschätzig gebraucht wird, seine Dichtungen sind alles andere eher als „Volksstücke" mit dem bei diesem Begriffe nun einmal unvermeidlichen Schuß von platter Rührseligkeit — wohl aber ist der Dichter des „Florian Geyer" und der „Weber", des „Hannele" und der „Ratten", des „Fuhrmann Henschel" und der „Rose Berndt" tiefer und kräftiger im deutschen Volkstum und im deutschen Volksleben verwurzelt als irgendein anderer deutscher Dichter der letzten Menschenalter. Dieser Seelenkünder, dem heute das Premierenpublikum von Berlin W. und Berlin WW. begeistert zujauchzt, dem die „große Welt" aller Hauptstädte der Erde huldigt, der vor zehn Jahren aus den Händen des Königs von Schweden den Nobelpreis empfing — er ist im tiefsten Grunde immer noch jener Dichter geblieben, der stärker als irgendeiner vor ihm oder nach ihm Sprache und Gestalt gegeben hat dem, was in der Seele des deutschen Arbeitervolkes lebt. In die Geschichte wird — was immer er sonst auch künstlerisch angepackt hat — Gerhart Hauptmann eingehen als der Dichter der Enterbten, der Armen und Elenden, aller derer, die in der Tiefe leben. So geschmacklos es wäre, Gerhart Hauptmann zum Parteidichter zu stempeln, von so engem Geist und so engem Herzen es zeugen würde, ihn, dessen Herrschaftsbereich die Welt ist und das Leben der Menschen mit allen seinen Höhen und Tiefen, zu pressen in das Zwangsbett einer politischen Doktrin, so wahr bleibt es doch, daß die stärkste Antriebskraft all' seines Schaffens heute noch wie vor dreißig Jahren *das tiefe Mit-Leiden* ist mit allen, die da mühselig und beladen sind, und daß auch heute noch nichts so sehr sein Dichten zu beschwingen vermag, wie *die große Erlösungssehnsucht* — die Sehnsucht nach der Erlösung des einzelnen aus der Verstrickung dunkler Gewalten seines Innern und nach der Erlösung der Massen aus den Tiefen ihres sozialen, geistigen und sittlichen Elends. *Der große Dichter der Not, des Mitleids und der Sonnensehnsucht:*

das ist Gerhart Hauptmann! Und mögen immerhin ein Freiligrath, ein Heine und ein Herwegh, mögen auch die Mackay und Henckell als Dichter der „Rebellion mit wehendem Lockenhaar", als Sänger der trotzigen Empörung und der jauchzenden Kampfeslust heißere Töne gefunden haben als er, der Stille, der Sinnende: *die Not selbst* hat niemals ein Dichter so im Tiefsten mitgefühlt, keines Herz ist so erfüllt gewesen von den Tränen dieses Mitleids, und jene Sonnensehnsucht hat niemand mit so inbrünstigem Schauer zu gestalten vermocht wie Gerhart Hauptmann. Wohl hat es auch in seinem Leben und Schaffen Berg und Tal gegeben, wohl sind auch ihm Irrungen und Wirrungen mancherlei Art nicht erspart geblieben: *im Innersten und Letzten* aber ist Gerhart Hauptmann sich und der Sache der Armen immer treu geblieben.

Und darum muß dieser Dichter endlich den breiten Volksmassen und die breiten Volksmassen müssen diesem Dichter erobert werden. Sein Werk muß endlich dort *heimisch werden*, wo es seine *Heimat hat*: in den Tiefen des deutschen Volkes. Dazu brauchen wir, neben Reformen im Unterricht, in erster Linie die jetzt erfreulicherweise *wenigstens eingeleitete* großzügige Theaterkulturpflege durch den Staat selbst. Dazu soll, an seiner bescheidenen Stelle, aber auch *dieses Buch* zu helfen versuchen.

* * *

Es versteht sich, daß ich die vorhandene Hauptmannliteratur, soweit sie mir zugänglich war (und irgend etwas Wesentliches dürfte mir nicht entgangen sein), sorgfältig durchgearbeitet habe. Ein ins einzelne gehender Literaturnachweis scheint mir aber, dem Charakter dieser Arbeit entsprechend, hier nicht geboten. So beschränke ich mich denn darauf, zu sagen, daß ich neben den aufschlußreichen Arbeiten von Kerr, Hanstein, Röhr, Sternberg und anderen insbesondere der großen Hauptmannbiographie von *Paul Schlenther*, die jetzt *Artur Eloesser* neu bearbeitet hat, wertvolles Tatsachenmaterial und reiche Anregungen verdanke. Sie ist ebenso wie die Gesamtausgabe von Hauptmanns Werken im Verlage von S. Fischer, Berlin, erschienen.

Konrad Haenisch.

Inhaltsverzeichnis

		Seite
1.	Das deutsche Drama um 1880	7
2.	Die Revolution der Jüngstdeutschen	12
3.	Lehrjahre	19
4.	Der Ikarier	28
5.	„Die armen Leute brauchen Brot . . ."	34
6.	Das Lied von unserem Jahrhundert	44
7.	Neue Gleise	51
8.	Sonnenaufgang	58
9.	Germinal-Zeit	74
10.	Wie die „Weber" entstanden	88
11.	„Die Weber" als Kunstwerk	106
12.	Die Schicksale des Weberdramas	116
13.	Hauptmanns Lustspiele	119
14.	Hannele	126
15.	Florian Geyer	131
16.	Hauptmanns Märchendramen	139
17.	Reife Früchte	156
18.	Hauptmanns Prosawerke	178
19.	Hauptmann und das deutsche Volk	185

1. Das deutsche Drama um 1880

Gewiß ist es verkehrt, die Entwicklung der Weltweisheit und der Kunst formelhaft abzuleiten aus den Entwicklungsgesetzen, die für die Wirtschaft gelten. Gewiß geht es nicht an, Schopenhauer, wie man es wohl versucht hat, kurzerhand dadurch zu erledigen, daß man ihn den ideellen Ausdruck des kleinbürgerlichen Zeitalters nennt, ebensowenig wie man das große Rätsel Nietzsche damit lösen kann, daß man ihn und sein hohes Lied vom Uebermenschen als geistige Widerspiegelung des imperialistischen Zielen nachjagenden Hochkapitalismus brandmarkt. Dem Geheimnis des Genies sind wir auch noch nicht um eine Handbreite nähergekommen, wenn wir — an sich ganz mit Recht — in den Lessing und Herder, den Kant und Fichte, den Goethe und Schiller die großen Vertreter des bürgerlichen Freiheitskampfes im Reiche des Denkens und Dichtens erblicken.

Dennoch bleibt es natürlich wahr, daß die sozialen Bedingungen einer Zeit von stärkstem Einfluß auf Inhalt und Richtung des geistigen Schaffens auch ihrer Größten sind. Als die Kirche die alles beherrschende Macht war, wurde alle Kunst — die der Baumeister und der Maler, wie die der Tonsetzer und der Dichter — mehr oder weniger zur Kirchenkunst, wie auf der anderen Seite die Philosophie zur Scholastik wurde. Lebte Raphael h e u t e, so würde er sicherlich derselbe große Künstler sein, aber er würde ebenso gewiß nicht nur Madonnen und immer wieder Madonnen malen. Im Zeitalter der Fürstenallmacht wird die Kunst auch der Herrscher im Reiche der Geister in weitem Umfange zur Hofkunst — man denke nur an das Verhältnis Goethes und Schillers zu Karl August! Wo das Mäzenatentum reicher Bürgergeschlechter die Kunst schützt und nährt, da wird oft — wie bei den großen Malern der Niederländischen Schule — das Patrizierbildnis ihr wesentlicher Inhalt.

So wurde auch das bürgerliche Drama erst möglich mit der Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft selbst — etwa seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts. Es beginnt mit Lenz und Wagner und erreicht über Schillers „Luise Millerin" hinweg bei Büchner und in Hebbels „Maria Magdalena" seinen Höhepunkt.

Das P r o l e t a r i a t aber gilt auch diesem bürgerlichen Drama noch nicht für bühnenfähig. Wo es erscheint, da tritt es höchstens als Statisterie auf oder in der Rolle von Nebenfiguren. Diese

„Subalternen" sind meist, sogar bei Lessing, mit einem Stich ins Komische gezeichnet. Daß Proletarier auch ihrerseits „Helden" eines Dramas sein können, das kam der bürgerlichen Kunst nicht in den Sinn. Ja, ihre Wortführer lehnten das Proletariat als Gegenstand der Dichtung ausdrücklich ab. So Heinrich Laube: „Die dramatische Arbeit hat es mit Persönlichkeiten zu tun; das Proletariat aber ist keine Persönlichkeit, sondern ein Massenbegriff."

Als dem Wiener Burgtheater des harmlosen Benedix harmloses Lustspiel „Die Dienstboten" angeboten wurde, da wies man — wiederum nach Laube — die Aufführung mit der folgenden überaus kennzeichnenden Begründung zurück: „Das Hoftheater ein ganzes Stück lang, wenn auch nur ein einaktiges, der Dienerschaft eines Hauses überlassen, das erschien unanständig."

Wollte man Proletarier schon als Hauptpersonen eines Lustspiels nicht auf der Bühne dulden, so wollte man von dem leidenden Proletarier dort begreiflicherweise noch viel weniger wissen. Auch das begründet uns Heinrich Laube mit naiver Offenherzigkeit: „Die Logenbesucher wollen an nichts erinnert werden, wozu man den Kopf schütteln oder wovor man gar erschrecken könnte."

Kein geringerer als Gustav Freytag brachte diese Auffassungsweise in eine Art von System.

„Wenn ein Dichter", so erklärt er, „die Kunst dazu erniedrigen würde, soziale Verbildungen des wirklichen Lebens, die Tyrannei der Reichen, die gequälte Lage Gedrückter, die Stellung der Armen, welche von der Gesellschaft fast nur Leiden empfangen, polemisch und tendenzvoll zur Handlung eines Dramas zu verwerten, so würde er durch eine solche Arbeit wahrscheinlich den Zuschauer lebhaft erregen, aber diese Teilnahme würde gegen Ende des Stückes in einer lebhaften Verstimmung untergehen. Die Sorge um Besserung der armen, gedrückten Klassen soll ein wichtiger Teil unserer Interessen im Leben sein, die Muse der Kunst ist keine barmherzige Schwester."

An anderer Stelle spricht Freytag ganz offen aus, die „Unterklassen" seien nicht dramenfähig; seien sie doch außerstande, „Gedanken und Empfindungen schöpferisch in Rede umzusetzen".

Und ehrlich hat es später Paul Heyse gestanden: „Darin aber zeigten wir uns nicht nur als Idealisten, sondern als Ideologen, daß es uns völlig an Geschick und Neigung fehlte, in die Zeit hinauszuhorchen und zu fragen, welchen ihrer mannigfachen Bedürfnisse,

sozialen Nöte und Beklemmungen wir mit unserer Poesie abhelfen könnten."

In der Zeit, mit der wir es an dieser Stelle zu tun haben, war der Zustand der dramatischen Dichtung besonders trostlos geworden. Es sind die ersten anderthalb Jahrzehnte nach dem Deutsch-Französischen Kriege. Alle Hoffnungen, der „Aufschwung des nationalen Gedankens" werde einen gewaltigen Aufschwung auch der Kunst nach sich ziehen, waren gestorben und begraben. Insbesondere war das Theater zur reinen Vergnügungsstätte herabgesunken. Die platten Amüsierstücke eines Paul Lindau und französische Ehebruchsdramen beherrschten die Bühne vollständig. Und was höheren Flug zu nehmen suchte, das blieb, wie die schmetternden Jambendramen Rudolf von Gottschalls, des einstigen Revolutionärs und späteren Hofrats, ganz in schwächlicher Nachahmung des Schillers der letzten Tragödien (nicht des jungen Schiller!) stecken. Wozu brauchte man denn auch noch große neue Kunst in Deutschland! Das „Reich der Reichen" hatte es in diesen Jahren des Siegeswahns und des Gründertaumels ja so herrlich weit gebracht, daß man in satter Behaglichkeit auf seinen Lorbeeren ausruhen durfte. Selbst einem Manne, der von aller Kunstrevolution und nun gar von jedem Gedanken an politischen Umsturz so weltenweit entfernt war wie Heinrich Bulthaupt, entrangen sich damals Sätze wie diese:

„Wehe dem Dichter, der es heutzutage wagen würde, ein soziales Drama wie „Kabale und Liebe" auf die Bühne zu bringen — ja, was rufe ich wehe!, man würde ihn gar nicht dazu kommen lassen; hundert Rücksichten auf den Staat und die Gesellschaft würden ihm die Pforte zum Theater verrammeln und besäße er zehnmal Schillers Genie. Und die „Räuber", würde man sie ohne Verbot passiren lassen? Würden nicht einige kühne Wendungen im „Don Carlos" dem Rotstift ohne Gnade zum Opfer fallen? Und gelänge es nun wirklich dem Dichter, hier und da solche Konterbande einzuschmuggeln — würde unser Publikum willens sein, die ernstesten, die größten Konflikte dieses Jahrhunderts auf dem Theater wieder zu sehen, wie es das Publikum Schillers getan, wie es die Fürsten des vorigen Jahrhunderts vornehm duldeten? Ich fürchte sehr: nein!"

Im gleichen Sinne schrieb um 1880 herum Ludwig Speidel, Wiens erster Kritiker: „Die gegenwärtige Generation hat wenig Grund, auf die Schauspiele, die einst das Ergötzen unserer Väter und Großväter gewesen, mit Geringschätzung herabzublicken. Wir sind weit davon entfernt, einen Nestroy zu haben, der den Geist und den

Mut besäße, die zum Himmel schreienden Mißstände unserer Zeit unter die Geißel zu nehmen."

* * *

Dieser Scheu vor dem Wahren im Stoff entsprach eine innere Unwahrhaftigkeit der Technik. Hatten in den bürgerlichen Schauspielen der Sturm- und Drangzeit um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts herum, hatten auch z. B. in Büchners „Woizeck" die Menschen durchaus natürlich oder, wie später der Fachausdruck hieß, „naturalistisch" gesprochen, so hatte sich seit der Mitte des letzten Jahrhunderts ein allmählich immer unerträglicher gewordener Konventionsstil herausgebildet; die Menschen auf der Bühne redeten alle nach einer bestimmten Schablone, die um so unleidlicher war, als man sie in ihrer gesuchten Geistreichelei ganz dem französischen Salonstück nachgebildet hatte. Unnatur der Sprache, Verlogenheit der gezeichneten Charaktere, Unwahrscheinlichkeiten, oft Unmöglichkeiten im Gang der Handlung waren Trumpf. Der große Franzose Emile Zola — in Frankreich lagen die Dinge nicht viel besser als in Deutschland — stöhnte einmal: „Heutzutage ist ein Stück nur möglich, wenn es durchweg sympathische Charaktere enthält. Das Publikum verlangt idealisierte Figuren, vollkommene Geschöpfe — natürlich innerhalb der Schablonen einer durchaus konventionellen Tugend —, die nur erhabene menschliche Empfindungen äußern." . . .

Die Deutschen, gründlich wie sie sind, brachten auch diese Unwahrhaftigkeit der künstlerischen Mittel sofort in ein „wissenschaftliches" System. Wieder war es Gustav Freytag, der nachzuweisen suchte, die Kunst brauche nun einmal „für jede Vorstellung, für jede starke Empfindung eine gewisse Anzahl imponierender Worte und Gebärden", wie sie das Leben draußen nicht kenne. Und an anderer Stelle erklärte er die Kunst rundheraus und grundsätzlich für unfähig, „die flüchtigen Gedanken, welche in der Seele des Leidenschaftlichen durcheinanderzucken, die Schlüsse, welche mit der Schnelligkeit des Blitzes gemacht werden, die große Zahl wechselnder Seelenbewegungen" zu gestalten. „Dem Publikum kann auch die genialste Kraft des Dichters und Darstellers das beredte Schweigen und die schönen geheimen Schwingungen der Leidenschaft nur durch einen größeren Apparat ersetzen."

Friedrich Spielhagen verkündet mit dürren Worten das Recht auf Unwahrscheinlichkeit: „Auch der realistische Dichter muß sich auf Schritt und Tritt der Unwahrscheinlichkeit bedienen, um zu seinem Ziele zu gelangen, ja, um überhaupt vorwärts zu kommen."

Und Paul Lindau, der die „geistreiche" Sprache der Franzosen, besonders des jüngeren Dumas mit viel Erfolg nachzuahmen suchte, sagt: „Genaue Nachahmung der Sprache, wie man sie im gewöhnlichen Leben hört, ist im Drama unmöglich."

Am offenherzigsten ist mir immer das hübsche Wort von Berthold Auerbach erschienen, dem Verfasser jener zahllosen „idyllischen" Dorfgeschichten: „Ich weiß wohl, daß der Bauer Mist an den Stiefeln hat — aber ich schreibe ihn nicht mit ab." Und so erscheinen denn seine Landleute auch immer höchst gesittet, sozusagen im Sonntagsstaat, seine Stallmägde benehmen sich nie anders als „herzig", sehen stets „taufrisch" aus, und niemand redet die harte Bauernsprache der Wirklichkeit, alle vielmehr ein blumiges Bauerndeutsch Auerbachscher Erfindung.

Otto Ludwig, ein Dichter, der gewiß nicht unterschätzt werden soll, hat uns ganz ehrlich auch die tiefere Ursache dieses Zustandes verraten; er erklärte geradezu: „Das Publikum will nun einmal im Theater eine ganz andere Welt haben, als die, in der wir leben."

Um dieser ganzen künstlerischen Verlogenheit die Weihe klassischer Rechtfertigung zu geben, berief man sich — sehr mit Unrecht — gern auf Schiller und sein mißverstandenes Wort:

„Der Schein darf nie die Wirklichkeit erreichen,
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen."

2. Die Revolution der Jüngstdeutschen

Gegen die ganze Unkunst dieser Zeit standen zuerst im Auslande Männer auf, die ebenso große Menschen wie Künstler waren: in Rußland Dostojewski und Leo Tolstoi, in Norwegen Henrik Ibsen, dem sich später der große Schwede Strindberg zugesellte, in Frankreich die Brüder Goncourt, Maupassant und vor allem Emile Zola. Rücksichtslos erklärten sie der verlogenen Tändeldichterei ihrer Zeit den Krieg. Die Kunst, die in den letzten Jahrzehnten kaum noch etwas anderes gewesen war als ein Spielzeug für müßige Bourgeoisweiber — sie war das nicht zum wenigsten auch in Deutschland gewesen, wie sie es in den Vereinigten Staaten von Amerika heute noch ist —, sollte endlich wieder eine ernste Sache werden. Für den einzelnen wie für das ganze Volk. Streng bekannte Ibsen: „Dichten heißt Gerichtstag halten über sein eigenes Ich", und sich selbst wie seiner Zeit hielt er nun in seinen großen Gesellschaftsdramen unbarmherzig den Spiegel vor. In Rußland tat mit religiöser Leidenschaftlichkeit Tolstoi, tat mit bohrendem Grübeln, das bis zu den feinsten Wurzelfasern der Seele vordrang, Dostojewski das Gleiche. Zola aber leitete sein erstes Drama „René" mit dem Satze ein: „Mein Ehrgeiz ist es, die Sympathie auf dem Theater in neuer Weise zur Erscheinung zu bringen; sie dem schablonenhaften, typisch gewordenen Konventionstugendhelden, der nur geboren zu werden braucht, um das Muster aller Tugenden zu sein, zu entreißen und sie auf den kämpfenden und leidenden Menschen im allgemeinen zu übertragen."

* * *

Man kann sich heute kaum noch eine Vorstellung davon machen, mit welcher Urgewalt diese neue Dichtung des Auslandes wirkte, als sie, in der ersten Hälfte der achtziger Jahre, in Deutschland bekannt wurde.

„Zola, Ibsen, Leo Tolstoi:
Eine Welt liegt in den Worten,
Eine, die noch nicht verfault,
Eine, die noch kerngesund ist —"

so jubelte damals Arno Holz, und er drückte nur aus, was alle empfanden.

Es hob nun ein männermordender Kampf an gegen die „Zuckerwasser- und Limonadenpoesie" der Zeit. Erst alles Alte in

Trümmer schlagen, dann selber etwas leisten: das wurde die Losung. Carl Bleibtreu schrieb seine „Revolution der Literatur" und pflanzte damit die Standarte ätzender Kritik gegen alles Morsche und Ueberlebte auf. In ihrem Ueberschwang, der oft weit über jedes Ziel hinausschoß, der nicht nur Schillers Epigonen mit ihrer hohlen Deklamation zum alten Eisen warf, sondern auch Schiller selbst, glaubten viele der Neuesten, eigentlich beginne überhaupt erst mit ihnen die wahre und einzig „richtige" Kunst, alles Frühere sei nur Irrtum oder höchstens Vorbereitung auf sie, die Bringer des Heils gewesen. Doch dieser Ueberschwang schadete schließlich nichts. Jede neue Bewegung, die etwas Großes schaffen will, beginnt so und muß so beginnen. . . .

Dann aber, nachdem der erste kritische Kampf sich ausgetobt hatte, begann das eigene Schaffen.

Es war das um 1860, 1865 herum geborene Geschlecht, dem jetzt der erste Bart ums Kinn sproß, Kleinbürgersöhne meist, hier und dort in dumpfen Gymnasien enger Provinzstädte groß geworden, die um diese Zeit in München, in Leipzig, vor allem aber in Berlin sich zusammenfanden. Auf all diese jungen Menschen hatte ein Erlebnis stärksten Eindruck gemacht: die Großstadt, die deutsche Großstadt, die eben jetzt, ein Kind des mächtig aufsteigenden Kapitalismus, wuchs und wurde. Diese Großstadt mit ihrem Straßenlärm und ihrem Maschinengetöse, mit all ihrer wilden Unrast, mit der Fülle ihrer ständig wechselnden Eindrücke, mit ihren krassen Gegensätzen zwischen schwelgendem Reichtum und wimmernder Not!

„Unsere Welt ist nicht mehr klassisch.
Unsere Welt ist nicht romantisch.
Unsere Welt ist nur modern!"

Was sollte da noch der Singsang der süßen Spielmannsweisen mit ihren ewig wiederholten Kehrreimen von Lenz und Liebe, von Mondenschein und Waldesrauschen! Was sollte noch die verlogene Romantik der Butzenscheiben und der Goldschnittlyrik für höhere Töchter! Was sollte noch die Loreley und die zerfallene Ritterburg, was hatten ihre Sänger, ein Julius Wolf und auch der immerhin echtere Rudolf Baumbach dieser neuen Zeit noch zu sagen! Noch einmal Arno Holz:

„Nein, mitten nur im Volksgewühl,
Beim Ausblick auf die großen Städte,
Beim Klang der Telegraphendrähte
Ergießt ins Wort sich mein Gefühl.

Dann glaubt mein Ohr, es hört den Tritt
Von vorwärtsrückenden Kolonnen,
Und eine Schlacht sah ich gewonnen,
Wie sie kein Feldherr noch erstritt.

Denn süß klingt mir die Melodie
Aus diesen zukunftschwangren Tönen;
Die Hämmer senken sich und dröhnen:
Schau her, auch dies ist Poesie!

Von nie geahnter Kraft geschwellt,
Verwarf sie ihre alten Krücken,
Sie mauert Tunnels, zimmert Brücken
Und pfeift als Dampfschiff um die Welt . . ."

So hatte die neue Kunst ihre neuen Gegenstände — die Großstadt, den Gegensatz zwischen altüberkommenem Sittengesetz und wirklichem Leben, den wilden Cancan ums goldene Kalb, den die eben heraufsteigende Geldaristokratie lärmend tanzte —, unbekümmert um das unaufhaltsame Versinken des bis dahin wichtigsten Trägers des Volkslebens, der Mittelschichten, unbekümmert auch um das dumpfe Donnergrollen, das schon aus den Tiefen der Gesellschaft heraufdrang, wo gerade jetzt das Proletariat begann, seiner selbst, seiner Kraft und seiner großen geschichtlichen Aufgaben bewußt zu werden. Ja — *auch das Proletariat* war nun plötzlich — unbeschadet aller schönen Lehrsätze Gustav Freytags — zum Gegenstand der Kunst geworden! Wie jetzt der geistvolle französische Zeichner Steinlen und später der große belgische Bildhauer Meunier ihre stärksten Anregungen aus dem Leben der Arbeit und der Arbeiter schöpften, so trat nun der Proletarier auch in den Mittelpunkt der Dichtung. Hatte der Leipziger Philosoph Wilhelm Wundt den Entwicklungsgang der Tragödie treffend so gekennzeichnet: „Bei den Göttern und Heroen hat sie begonnen, zu den Großen und Mächtigen ist sie dann fortgeschritten, um schließlich bei *den Menschen als solchen* zu enden", so hat Gerhart Hauptmann selbst — wenn ich dies Wort von ihm jetzt schon vorwegnehmen darf — den gleichen Gedanken später noch schärfer in diesem Satz — aus den „Ratten" — umrissen: „Ein Barbier oder eine Reinmachefrau aus der Mulackstraße können unter Umständen ebensogut ein Objekt der Tragödie sein wie Lady Macbeth und König Lear."

So entdeckte etwa um dieselbe Zeit, in der Stanley zum ersten Male das Innere des schwarzen Erdteils durchforschte, die

Kunst einen unbekannten Erdteil inmitten Europas: das Proletariat. Höchst naiv schildert der wackere Max Kretzer 1882 diese Entdeckerfreude: „Wie eine Offenbarung war es. Man sah, daß die Armen ebenso lachen und weinen konnten wie die Reichen, daß auch sie ihre menschlichsten Bedürfnisse hatten, daß sie Freude fühlen, Schmach empfinden konnten."

Zuerst brach die neue Kunst im Roman durch. Unter dem Einfluß der gewaltigen Romanreihe Zolas schuf der eben genannte Max Kretzer den deutschen sozialen Roman. Seine packenden Erzählungen aus den Tiefen des Berliner Lebens, „Meister Timpe", „Die beiden Genossen", „Bergpredigt", „Das Gesicht Christi", „Die Verkommenen", „Drei Weiber" usw., werden, trotz ihrer uns heute vielfach veraltet anmutenden Technik, wertvolle Urkunden jener Zeit bleiben, mehr noch als Carl Bleibtreus in den gleichen Gleisen gehaltene Novellensammlung „Schlechte Gesellschaft". Später folgten dann manche anderen, vor allem Felix Holländer mit dem sehr starken sozialen Roman „Jesus und Judas" und Hans Land mit seinen Skizzensammlungen „Stiefkinder der Gesellschaft" und „Die am Wege sterben" sowie mit seinem großen Roman „Der neue Gott".

Bald nach Kretzer und seinem sozialen Berliner Roman traten mit frischem Wagemut auch die jungen Lyriker auf den Plan. Denkwürdig bleibt für alle Zeiten ihre erste gemeinsame Kundgebung in der um die Jahreswende 1884—85 erschienenen Sammlung „Moderne Dichtercharaktere". Da finden wir vereinigt mit den beiden kühnen Wegbahnern der neuen Zeit, Heinrich und Julius Hart — Heinrich hatte Einiges aus seinem großen „Lied der Menschheit" beigesteuert —, den jungen Otto Erich Hartleben, Herman Conradi, Karl Henkell, Willy Arendt, der zugleich — ein Krösus unter lauter Hungerleidern — der Geldgeber des Unternehmens gewesen war, und andere. Manchem wird heute seltsam erscheinen, daß auch Ernst von Wildenbruch unter den „Modernen" vertreten war; von ihm ist das stimmungskräftige „Hexenlied" abgedruckt. Viele unserer Leser wird es interessieren zu hören, daß der Stürmischsten einer unter all den jungen Stürmern unser — Georg Gradnauer war, der später so würdevolle sächsische Ministerpräsident und Reichsminister des Innern. Von ihm heißt es in den dem Buche beigegebenen kurzen Lebensbeschreibungen der Dichter: „Ein moderner Geist durch und durch! Ihm ist die Kunst sein Ein und Alles, sie allein macht sein Leben lebenswert. Dem Künstler gehört die Welt! Der Künstler darf, muß alles aus-

sprechen, was in ihm ruht, und ist es noch so unerhört! Die Leidenschaft hat stets recht, sie darf nie eingezwängt werden. . . . Gradnauer ist ein unerbittlicher Gegner jeder Halbheit. Als Poet wird Gradnauer vornehmlich im Roman tätig sein, wo er einem herzhaften, kühnen Realismus huldigt." Ach — Freund Gradnauer hat es sich damals gewiß nicht träumen lassen, daß er statt der herzhaften, kühnen Romane einst sachlich-schlichte Gesetzentwürfe und Verordnungen werde bauen müssen. . . . Das Geleitwort des seltsamen Buches hieß: „Wir rufen dem kommenden Jahrhundert!", und in dieser Stimmung jubelt denn auch Heinrich Hart:

„Wirf die Tore auf, Jahrhundert,
Komm herab, begrüßt, bewundert,
Sonnenleuchtend, morgenklar!
Keine Krone trägst du golden,
Doch ein Kranz von duftigholden
Frühlingsrosen schmückt dein Haar!"

Das Buch hatte zwei Vorreden. In der einen sagte Karl Henckell, den viele meiner Leser als späteren Herausgeber des schönen „Buches der Freiheit" kennen und schätzen werden, allen Perücken der alten Zeit trotzig Fehde an. „Paul Lindau — Schmach über ihn!" In der anderen, betitelt „Unser Credo" (Glaubensbekenntnis) unterstrich Herman Conradi stark, daß die neue deutsche Lyrik nicht Nachahmung des Fremden sei, sondern ein durchaus eigenes Gepräge habe: „Der Geist, der uns treibt, zu singen und zu sagen, darf sich ein eigen Bett graben. Denn es ist der Geist der wiedererwachenden Nationalität. Er ist germanischen Wesens, der all des fremden Flitters und Tandes nicht bedarf. Er ist so reich, so tief, so tongewaltig, daß auf unserer Leyer alle Laute, alle Weisen anklingen können, wenn er in seiner Unergründlichkeit und Ursprünglichkeit uns ganz beherrscht! Dann werden wir endlich aufhören, lose, leichtsinnige Schelmenlieder und unwahre Spielmannsweisen zum Besten zu geben. Dann wird jener selig-unselige, menschlich-göttliche, gewaltige, faustische Drang wieder über uns kommen, der uns all den nichtigen Plunder wieder vergessen läßt, der uns wieder welt- und menschengläubig macht, der uns das lustige Faschingskleid vom Leibe reißt und dafür den Flügelmantel des Poeten, des wahren und großen, des allsehenden und allmächtigen Künstlers um die Glieder schmiegt. Der Mantel, der uns aufwärts trägt auf die Bergzinnen, wo das

Licht und die Freiheit wohnen, und hinab in die Abgründe, wo die Armen und Heimatlosen kargend und duldend hausen, um sie zu trösten und Balsam auf ihre bluttriefenden Wunden zu legen."

Ich gebe aus den „Modernen Dichtercharakteren", die eigentlich als Jahrbuch gedacht waren, aber nur in einem einzigen, heute ganz verschollenen Bande erschienen sind, noch zwei Proben. Otto Erich Hartleben, der so vielen heute leider nur noch als der feucht-fröhliche Zecher und als lustiger Plauderer in der Erinnerung lebt, sang düster:

„Wohin du horchst, vernimmst du den Hilferuf
Der Not! Wohin du blickest, erschrecken dich
Gerungene Hände, bleiche Lippen,
Welche des Todes Verschwörung murmeln!

Wo blitzt ein Lichtstrahl kommenden Morgenrots
An diesem nachtbelasteten Horizont?
Wo sieht der Jugend Tatensehnsucht
Flattern die Wimpel des fernen Ziels?"

Und Georg Gradnauer verkündet in seinem „Messiaspsalm":

„Zu neuen Sonnen soll die Menschheit wandeln,
Den Ausgang weis' ich aus des Elends Grüften,
Und künd' all' ihren Geschlechtern, verschmachtend im Joche,
Von neuem die Lehre, die heilige Satzung,
Durch der Liebe Erhebung, des Mitleids Gral
Aus des Elends Jammer empor sich heben.
Ich bringe des Friedens mildlächelndes Antlitz,
Ich komme, ich nahe, zu befreien, zu erlösen!"

Aehnliche Stimmungen wie in solchen Versen finden wir auch in Arno Holz' tapferem „Buch der Zeit" (1885), wir finden sie auch in Otto Kampfs im Jahre darauf erschienenen „Armeleutsliedern":

„Wir singen einen alten Sang,
Den Sang der armen Leute;
Der ist nicht fein, nicht kurz, nicht lang,
Von gestern nicht, noch heute;
Er ist so alt wie Menschenleid,
Und drin liegt seine Heiligkeit, —
Der Sang der armen Leute."

In allerlei deutschen Städten taten sich die jungen Dichter in Gruppen zusammen. Da gab es in München den Kreis, der

sich um Michael Georg Conrads „Gesellschaft" scharte. Der blonde Recke war für Deutschland der Entdecker und der erste begeisterte Verkünder Zolas gewesen — in seiner „Gesellschaft" sammelte er nun alles, was zu den neuen Fahnen schwor. Edgar Steiger hat „jenen großen Münchener Hexensabbat der achtziger Jahre" einmal sehr anschaulich geschildert, „da alle Geister, die Morgenluft witterten, aus Nord und Süd, aus Ost und West, von Conrads Zauberstab beschworen, auf seinem Blocksberge tanzten. Es war eine kunterbunte Gesellschaft, die sich da zusammenfand: Monarchisten und Demokraten, Sozialisten und Anarchisten, Künstler und Weltverbesserer, Propheten und Revolutionäre, Naturburschen und Weltschmerzler, Philosophen und Narren, Maulhelden und Charlatane — alle waren sie hier in prächtigen Exemplaren vertreten, und fragte Conrad, der sich an diesem Karneval der Geister nicht satt sehen konnte: „Sind das der Knaben alle?", so tauchte immer wieder ein neuer Charakterkopf aus der Versenkung."

In Berlin bildeten sich mehrere solcher Kreise; in dem einen, der sich allerdings wohl erst gegen Ende der achtziger Jahre zusammenfand, begegnen wir einer ganzen Reihe von Männern, von denen später jeder einzelne etwas Großes im Leben bedeuten sollte. Ich nenne nur die bekanntesten Namen: Richard Dehmel, der mit und neben seinem Lebensfreunde Detlev von Liliencron, der erste deutsche Lyriker unserer Zeit wurde, Carl Ludwig Schleich, der sich später als Chirurg wie als medizinischer Forscher so unsterbliche Verdienste erworben hat, Franz Oppenheimer, einer der wenigen selbständigen Köpfe unter den heutigen Volkwirtschaftlern.

Von besonderer Wichtigkeit aber wurde der im Herbst 1885 von Leo Berg, John Henry Mackay, Franz Held, Eugen Wolf, Arno Holz, Karl Henckell, den Brüdern Hart, Julius Türk, Bruno Wille und einigen anderen gegründete Verein „Durch", in dem auch Wilhelm Bölsche ein oft und stets gern gesehener Gast war. Denn in diesen Verein trat bald nach seiner Gründung ein Mann ein, der, nachdem der neue Roman und die neue Lyrik aus der Taufe gehoben waren, dazu bestimmt sein sollte, dem deutschen Volke nun auch das neue Drama zu schenken. Ein Mann, der aber zugleich — weit darüber hinaus — ausersehen war, der deutschen Dichtung überhaupt endlich jene Weltgeltung wiederzugeben, die sie seit den Tagen Goethes und Schillers nicht mehr besessen hatte. Es war ein stiller und schüchterner junger Mann, blond und blauäugig. Er hieß Gerhart Hauptmann.

3. Lehrjahre

Wer den Dichter will verstehn, muß in Dichters Lande gehn, sagt Goethe. Der Satz gilt im Wortsinne. Nur der wird insbesondere Gerhart Hauptmanns Dichten voll verstehen, der einmal einen tiefen Blick hat tun dürfen in das Eulengebirge mit seinen Weberdörfern, der den Menschenschlag um Salzbrunn und um Warmbrunn kennengelernt hat, dem die sagendurchschauerte Welt des Riesengebirges nicht fremd ist.

Zu Dichters Landen gehört aber auch seine Heimat im engsten Sinne — seine Herkunft, seine Familie. Um das recht zu würdigen, vergleiche man nur einmal das Lebenswerk Hauptmanns mit dem Lebenswerk anderer Dichter unserer Tage, etwa mit dem seiner Altersgenossen Hermann Bahr und Arthur Schnitzler oder auch des jüngeren Hugo von Hoffmannsthal. Man wird dann in jedem Nerv nicht nur den Unterschied zwischen süddeutsch-wienerischem und nord-ostdeutschem Wesen fühlen, sondern zugleich noch einen anderen, nicht weniger tiefen Gegensatz: alte, verfeinerte und wohl auch schon überfeinerte Höhenkultur auf der einen Seite, wie sie in langer Geschlechterfolge heranreift und darum heute ein wenig müde geworden und von leiser Melancholie nicht frei ist, und auf der anderen Seite unverbrauchte und deshalb noch durch und durch gesunde Volkskultur. Dort alles — oft sehr feine und zarte — Dichten erst hindurchgegangen durch den Filter leicht ironischer, manchmal sogar ein wenig blasierter Skepsis, hier, bei aller Reinheit der Form und bei tiefster geistiger Durchdringung des Stoffes doch im letzten Grunde alles triebhaft und wie von Urgewalt emporgeschleudert. Dort Grazie — hier Kraft. Gerhart Hauptmann hätte uns niemals den liebenswürdigen Schwerenöter Anatol, diesen famosen Typ aus der Zeit des in Schönheit dahinsterbenden kaiserlichen Wiens, auf die Bühne stellen können — aber Schnitzler seinerseits hätte dafür auch nimmermehr einen Fuhrmann Henschel, eine Rose Berndt, er hätte auch nicht einen Michel Hellriegel oder den alten Wann aus der „Pippa", nicht die Erd-, Wald- und Wassergeister der „Versunkenen Glocke" zu schaffen vermocht — von dem Weberdrama und vom Florian Geyer gar nicht zu reden.

In Gerhart Hauptmanns Adern fließt vom Vater und von der Mutter her kräftiges rotes Volksblut. Arbeiterblut und Bauernblut ergab hier eine treffliche Mischung. Der Urgroßvater Hauptmanns und lange Zeit auch noch der Großvater waren arme

Webersleute, und wenn wir von den „Webern" reden werden, dann werden wir sehen, welche Bedeutung diese Abstammung für Hauptmanns Dichten gewonnen hat. Später, nachdem er als Feldwebel aus den Befreiungskriegen zurückgekommen war, ließ der Großvater Hauptmanns den armseligen Webstuhl stehen, wurde Oberkellner und bald, anfangs der zwanziger Jahre, Gasthausbesitzer zuerst in Flinsberg, dann in Salzbrunn. Dort übernahm er den stattlichen Gasthof zur Preußischen Krone, der später auf seinen Sohn Robert Hauptmann, den Vater des Dichters, überging.

Hier in der Krone wuchs der am 15. November 1862 geborene Gerhart auf. Im „Fuhrmann Henschel" hat er seinem Vater, dem auch die „Weber" gewidmet sind, ein Denkmal gesetzt in der Gestalt des immer freundlichen und teilnehmenden Gasthofsbesitzers Siebenhaar; wir lernen dort auch — in wenigen feinen Pinselstrichen — die, meist verborgene, Hinterwelt des Gasthausbetriebes in so einem mittleren schlesischen Kurort kennen, mit der Fülle all ihrer Sorgen und kleinen Menschlichkeiten.

Die Krone war unter Robert Hauptmann noch ein wirklicher G a s t hof im alten guten Sinne des Wortes, nicht ein kapitalistisch mechanisierter Hotelbetrieb, wie wir ihn heute vielfach kennen, zugeschnitten allein auf die Auswucherung der Besucher. Wer in der Krone einkehrte, wurde nicht als Fremder, sondern als Gast angesehen, dem den Aufenthalt so behaglich wie möglich zu machen, das eifrige Bestreben des Wirtes war. Dabei ließen sich dann allerdings keine irdischen Schätze sammeln. Um so weniger, da Robert Hauptmann auch als Bürger dem Aufstieg seiner Vaterstadt durch allerlei Stiftungen mehr Opfer brachte als sein Geldbeutel es hätte erlauben dürfen. Und so mußte er denn — auch das klingt im „Fuhrmann Henschel" an — schon im Jahre 1877, noch ehe die Kinder erwachsen waren, die Krone aufgeben und als Pächter eine kleine Bahnhofswirtschaft in Sorgau übernehmen. Die schöne Eigenschaft einer freien Gastlichkeit aber hat er auf seinen Sohn Gerhart vererbt. Auch der Dichter empfängt auf seinem lieben Wiesenstein in Agnetendorf oft und gern Gäste und sorgt dabei, auch heute noch, aufs liebevollste und sachverständigste selbst für Küche und Keller. Das schöne weiße Haar, vom Hute befreit, lustig im Winde flatternd, mit seinem kleinen Wagen selbst ins Nachbardorf zu kutschieren, dort Bachfische oder sonstige gute Dinge einzuhandeln, mit der Köchin höchst gründlich den Speisezettel und die Anordnung des Tisches durchzusprechen, das ist ihm immer wieder eine herzliche Freude. . . .

Aber noch andere treffliche Eigenschaften hat Gerhart vom Vater. Schlenther überliefert uns von diesem das Wort: „Ich habe nie gefragt, ob es meinen Gästen gefiel — ich habe nie eher geruht, bis es mir selbst gefiel". Nun — auch diese strenge Selbstkritik hat er auf den Sohn übertragen, vor allem auf sein dichterisches Schaffen. Nicht zum zweiten Male dürfte es in der Literaturgeschichte vorgekommen sein, daß ein Dichter das erste Werk, das von ihm gedruckt wird, unmittelbar nach dem Erscheinen wieder aus dem Buchhandel zurückzieht und einstampfen läßt, weil es seinen künstlerischen Ansprüchen nicht mehr genügt. Aehnlich wie hier mit dem „Promethidenlos" ist Hauptmann auch mit seinem zweiten Werk verfahren, dem „Bunten Buch", der einzigen Gedichtsammlung, die er je hat erscheinen oder vielmehr nicht hat erscheinen lassen. Auch in der achtbändigen Gesamtausgabe seiner Werke fehlt so manches, was seine Freunde schmerzlich vermissen, was aber vor seinem eigenen Richterstuhle, dem strengsten von allen, heute nicht mehr besteht. Mehr als ein Werk hat der Dichter zehn Jahre und länger im Schreibtisch liegen lassen, es immer von neuem durchgearbeitet und gefeilt, ehe er es der Oeffentlichkeit übergab. Vieles kennt die Welt auch heute noch nicht. Auch diese herbe Kritik am eigenen Schaffen, die zu üben er nur selten unterlassen hat, dürfen wir als treu bewahrtes und in harter Selbstzucht immer wieder neu erworbenes väterliches Erbteil buchen.

Ganz anderer Art sind die Einflüsse des mütterlichen Blutes und Beispiels. Die Straehler — der Name kehrt im „Kollegen Crampton" wieder — waren eine Familie von schlesischen Gutsarbeitern, die es im Laufe von Generationen zu Gutsverwaltern und schließlich sogar zu Brunneninspektoren gebracht hatten. Bei ihnen war ein streng christlicher Geist zu Hause, gespeist aus dem Quell des nahen Herrnhut. In der Herrnhuter Brüdergemeinde ist auch Marie Straehler, Gerharts Mutter, erzogen worden. Den Geist werktätiger, wenn auch sektenmäßig verengter Frömmigkeit, der in Herrnhut und Gnadenfrei herrschte, brachte sie mit in die Ehe und in die Erziehung ihrer Kinder. Auch das ist in unverminderter Stärke in dem Dichter lebendig geblieben bis auf den heutigen Tag. Hier liegt manche Wurzel des Mitleids und der Güte verborgen, die ihn als Menschen kennzeichnen und die Inhalt und Richtung seines Dichtens entscheidend bestimmt haben. Nur wenn man diese starken Jugendeindrücke kennt, sind manche Gestalten seiner Dramen recht zu verstehen; so der alte Hilse in den „Webern", Vater und Mutter Vockerath in den „Einsamen Menschen", der Buchbinder August Keil und der Vater in „Rose Berndt"; nur so ge-

winnt man auch die rechte Stellung zu Hauptmanns sonst so seltsam anmutendem Roman „Der Narr in Christo Emanuel Quint".

In kindlicher Dankbarkeit hat Hauptmann den „Treuen Eltern" später sein „Buntes Buch" zugeeignet.

* * *

Hauptmann war das jüngste Kind der Familie. Georg, der älteste Sohn, wurde Kaufmann und lebte später in Bergedorf bei Hamburg. Hier fand Gerhart an wichtigen Wendepunkten seines Lebens eine stille Zuflucht. Er hat uns in dem Adolf Straehler seines „Kollegen Crampton" das Bild dieses Bruders mit großer Liebe gezeichnet. Seinem Andenken ist auch der „Arme Heinrich" gewidmet. Georg wird als ein geistig überaus beweglicher und auch künstlerisch begabter Mensch geschildert — besonders die von ihm gezeichneten Karikaturen waren glänzend. Georg Hirschfeld nennt ihn „einen Kaufmann von tief humoristischer Menschlichkeit".

Wie Georg so lebt auch Carl Hauptmann nicht mehr, der mittlere der drei Brüder. Selbst ein Dichter von eigenem Wuchs und herber Kraft war er dem jungen Gerhart nicht nur ein Bruder, sondern auch der treueste Freund und viele Jahre hindurch der verständnisinnigste Führer und Förderer. Wir werden ihm auf Gerharts Lebenswege noch oft begegnen.

Zu diesen drei Brüdern kam die Schwester Johanna. Sie ist ihrem Bruder Carl bis zu seinem Tode im Anfang des Jahres 1921 in seinem sonst so einsamen Dichterheim zu Schreiberhau eine liebevolle Pflegerin gewesen und wohnt auch heute noch in dem freundlichen Gebirgsstädtchen. Von dort verfolgt sie Gerharts Schaffen mit schwesterlicher Teilnahme und feinem Verständnis; das eine und das andere Mal fährt sie wohl auch nach dem Wiesenstein hinüber, um dem bewunderten Bruder die Hand zu drücken.

Ueber den Knaben Gerhart weiß uns Schlenther zu erzählen: „Wenn es ans Spielen ging, so war er mit Leidenschaft dabei, unter den wilden Jungen ein wildester. Mit den Kameraden, besonders in der engeren Familie, konnte er von ausgelassenster Laune sein. Als er sieben Jahre alt war, begeisterte ihn die Freude, seine Geschwister nach längerer Trennung wiederzusehen, zu einem Ballettanz, den er aus eigenster Erfindung wie ein Wirbelwind vollführte, und den er dann noch öfter zum besten geben mußte."

Hinzuzufügen wäre noch, daß schon der Knabe mit Geschick und zur Freude der Eltern kleine Lehm- und Wachsfiguren spielerisch zu kneten liebte. . . .

Zuerst besuchte Hauptmann die Dorfschule zu Salzbrunn, aber Schillers Balladen, die der Vater ihm vorlas, freuten ihn mehr als Einmaleins und Abc. Bald kam Gerhart gleich seinen älteren Brüdern nach Breslau an die Städtische Realschule Am Zwinger. Er war ein miserabler Schüler, blieb bereits in der Quinta sitzen und verließ schon von der Quarta aus zu Ostern 1878 die Schule. Befriedigt hatten seine Leistungen nur im deutschen Aufsatz und besonders im Zeichnen. Durch die Spalte Aufmerksamkeit macht sein Abgangszeugnis einen sehr beredten dicken Strich, und auch der Fleiß erreichte nur mit Ach und Krach die Note Genügend. Ganz schlimm stand es um Gerharts Rechenkunst. Dafür aber fanden sich in seinen Schulheften allerlei selbstverfaßte kleine Gedichte und Märchen in der Art Andersens.

Gerharts Lehrer sahen in diesen Dingen nur höchst überflüssige „Allotria"! Sie wußten mit dem bedenklichen Schüler einfach nichts anzufangen. Und so ist es begreiflich, daß auch Gerhart von jenen Tagen her eine lebhafte Abneigung gegen diese Art von Oberlehrern im Busen bewahrt hat. Sie kommt am offensichtlichsten zum Durchbruch in der Figur des — allerdings stark karikierten — Dr. Nast in den „Jungfern vom Bischofsberg", aber auch an manchen anderen Stellen. „Laß' mich mit meinen Lehrern in Ruh', wenn ich nicht lachen soll. Erinnere mich nicht an diese Gesellschaft von Schafsköpfen, die mir das Mark aus den Knochen gesogen haben", ruft in den „Einsamen Menschen" Johannes Vockerath, noch in der Erinnerung sich schüttelnd. . . .

Nur einer ist es gewesen, der in dem Knaben damals schon den kommenden Dichter ahnte: Bruder Carl. In seinem viele Jahre später veröffentlichten „Tagebuch" findet sich das schöne Wort: „Ich fahnde allenthalben nach Seele". Damit hat er sein eigenes wie seines Bruders Menschentum und dichterisches Wesen in wundervoller Einfachheit erklärt. Und da er ein Seelensucher schon als Knabe war, so fand er auch in dem kleinen Gerhart bereits die leise sich regende Dichterseele.

* * *

Vorerst aber sollte der schlechte Schüler versuchen, ein guter Landwirt zu werden. Man tat ihn deshalb zu seinem Onkel Schubert in die Lehre, der in der Nähe von Striegau ein Gut bewirtschaftete. Schon in „Rose Bernd" und in „Griselda" hat Hauptmann manches verarbeitet von den landwirtschaftlichen Eindrücken und Stimmungen dieser Zeit. Aber erst in seinem letzten Werke,

der in schöner Reife uns zu Anfang seines sechzigsten Lebensjahres vom Dichter geschenkten „Anna", diesem wundervoll stillen und doch so starken „Ländlichen Liebesgedicht", hat Hauptmann uns tief hineingeführt in seine junge Landwirtszeit. In dieser Altersdichtung hat Hauptmann sich — seltsam spät — künstlerisch befreit von seinem ersten Liebeserlebnis, dem er hier ein ähnlich schönes Denkmal setzt wie Goethe manchen Liebesstimmungen seiner Jugend in „Hermann und Dorothea". Mit dieser klassischen Dichtung hat Hauptmanns „Anna" auch das Versmaß und manches in der Stimmung gemein.

Aber noch nach anderer Richtung hin wurde die Zeit bei Ohm Schubert für Hauptmanns Entwicklung bedeutungsvoll: die religiösen Eindrücke der Kindheit, die in Breslau ein wenig abgeblaßt waren, wirkten im Hause Schubert, dieser „weltlichen Domäne herrnhutischen Geistes" mit verstärkter Macht auf den jungen Mann ein. Der Schmerz um den Tod des einzigen, heißgeliebten Sohnes, den Gerhart nun ersetzen sollte, hatte bei Vater und Mutter Schubert dieser religiösen Grundstimmung eine Note von tiefer Innerlichkeit gegeben.

Im übrigen spielte Gerhart gern und viel Schach mit dem Onkel, gewann ihm eine Partie nach der anderen ab und ließ sich dabei harmlos necken ob seiner „Dichterei", die in des Onkels Familie niemand sehr ernst nahm.

Ein hervorragender Landwirt aber ist Hauptmann hier ebensowenig geworden wie er in Breslau Anspruch auf den Namen eines Musterschülers hatte erheben dürfen. Dennoch kommen ihm gewisse landwirtschaftliche Grundkenntnisse, die er schließlich damals doch erworben, heute auch praktisch zugute, nachdem er selbst würdiger Besitzer eines kleinen Stückes Wiesenland geworden ist, das er — es liegt in wundervoller Waldeinsamkeit nahe bei Agnetendorf — mit freudigem Stolze seinen Gästen zu zeigen pflegt.

* * *

Reichlich zwei Jahre hat sich Gerhart der Landwirtschaft beflissen. Dann kam er, im Herbst 1880, wieder nach Breslau. Diesmal, nach seinem eigenen Wunsch, auf die Kunstschule. Wir wissen, daß er schon als Knabe gern und mit Geschick allerlei Figuren geknetet hatte — jetzt glaubte er ernstlich, in sich den Beruf zum Bildhauer entdeckt zu haben. Aber der trockene Lehrbetrieb auf der Kunstschule behagte ihm ebensowenig wie einst dem Quintaner und Quartaner die pedantische Schulfuchserei am Zwinger. Und wie später immer wieder — wir wissen es schon — der Groll gegen

die Oberlehrer jenes Schlages, den er kennengelernt hatte, bei ihm durchbricht, so auch die tiefe Abneigung gegen das „Kunstbanausentum", wie er es jetzt kennen lernte, gegen dieses „Volk von Krämern und Bäckern", gegen die „Lumpen und Gecken", die statt „heil'ger Priester", hier in ihrer kümmerlichen Weise der Kunst dienten. Der ganze Crampton mit all seinen Donnerwettern gegen die vertrockneten Herren Kollegen von der Akademie, dieser Crampton, zu dem der Breslauer Professor Marshall Modell gesessen hat, ist nur aus solchen Jugendeindrücken zu verstehen; ebenso manches im „Peter Brauer".

Aber auch Erinnerungen an wertvolle Menschen hat Hauptmann von der Breslauer Kunstschule mit ins Leben genommen. Vor allem die Erinnerung an den einzigen Lehrer, dem er menschlich und künstlerisch nahe treten durfte. Es ist der treffliche Robert Bräuer, das Urbild des Michael Kramer. Er allein war es, der Hauptmanns bildhauerische Arbeiten mit freundlicher Aufmunterung begleitete, er allein auch, dem der Schüler seine immer wieder aufgenommenen dichterischen Versuche zeigen durfte, ohne auf spöttisch überlegene Ablehnung zu stoßen.

Auch unter seinen Altersgenossen hat Hauptmann in dieser Breslauer Zeit einige Freunde fürs Leben gewonnen: den später zu Ansehen gelangten Maler Hugo Ernst Schmidt, dann F. B. Simon, den jungen Mediziner und künftigen Schwiegersohn Bebels, sowie den nachmals als Rassenhygieniker bekanntgewordenen Studenten der Volkswirtschaft Alfred Ploetz, der im „Emanuel Quint" als Dr. Hülsebusch wiederkehrt. Wir werden diesen Freunden auch im folgenden Abschnitt noch begegnen. Dem Andenken des „lieben Freundes" Hugo Ernst Schmidt ist das Drama „Michael Kramer" gewidmet. Manches von ihm hat Hauptmann in Gabriel Schilling hineingelegt, eine der Gestalten, die seinem Herzen am nächsten stehen.

* * *

Einen sonderbaren Schulfuchs, namens Espey, der bis zum „Beweise des Gegenteils" im stolzen Bewußtsein seiner geistigen Ueberlegenheit einmal entschieden bestritten hat, daß Hauptmann selbst *heute* in der Lage sei, „eine erschöpfende Inhaltsangabe des „Faust" zu geben", diesen Espey wird es zwar wohl kaum belehren, vielleicht aber doch interessieren, wenn er hört, daß Hauptmann schon in dieser Breslauer Zeit ganze lange Szenen des „Faust" auswendig wußte und sie mit viel Schwung, wenn auch zunächst noch mit geringer Kunst, seinen Kameraden zu rezitieren liebte.

Auch Grabbe und andere deutsche Dichter studierte er damals mit Eifer. Als ihm aber ein Mitschüler einmal Zolas „Nana" zu lesen gab, die eben jetzt in Deutschland bekannt wurde, da wollte der spätere Verfasser „ekelhafter Schweinereien" (so nannten ihn gewisse Kritiker nach der Aufführung seines ersten Dramas) von diesem Naturalismus so wenig wissen, daß er nicht nur das Buch voller Entrüstung zurückgab, sondern auch zwei Wochen lang mit jenem Mitschüler kein Wort sprach. Es war der spätere Maler Professor Block, dem Hauptmann — trotz Nana! — heute noch in herzlicher Freundschaft zugetan ist. . . .

Auf der Kunstschule hielt es Gerhart nicht einmal so lange aus wie vordem auf der Realschule. Er war noch nicht drei Wochen an der Anstalt, als er mit seinem Lehrer in der Kunst des Modellierens, dem Professor Michaelis, in offenen Streit geriet und vom Direktor wegen ungebührlichen Benehmens eine ernste Rüge erhielt. Und es war noch kein Vierteljahr seit seinem Eintritt vergangen, als er durch feierlichen Beschluß der Lehrerkonferenz zunächst auf elf Wochen von der Anstalt ausgeschlossen wurde. In dem Beschluß heißt es im schönsten alten Schuldeutsch, daß Hauptmann „hinsichtlich seines Betragens und ganzen Wesens, bei mangelhaftem Stundenbesuch, geringen Fortschritten und bösem Beispiel für die anderen Schüler" sich nicht mehr für die Anstalt eigne. Nur der Fürsprache Haertels hatte Gerhart es zu verdanken, daß man nach einem Vierteljahre doch noch einmal einen Versuch mit ihm machte. Und so blieb er denn, vorwiegend als Schüler Haertels selbst, bis Ostern 1882 an der Kunstschule.

* * *

Auch ein Meister der Bildhauerkunst ist aus Hauptmann nicht geworden. Aber darf man deshalb sagen, diese zweite Breslauer Zeit sei für ihn verloren gewesen? Nein! Dem wahrhaft bedeutenden Menschen geht nichts verloren, was immer er auch angreifen mag. Für Goethe, auch für den D i c h t e r Goethe, war all die unendliche Zeit und Mühe nicht umsonst, die er an die Verwandlungslehre der Pflanzen, an die Entdeckung des Zwischenknochens, gesetzt hat — selbst seine jahrelange, wenn auch in ihren Ergebnissen wohl verfehlte Beschäftigung mit der Farbenlehre war letzten Endes nicht nutzlos. Von seinen emsigen Zeichenstudien gar nicht zu reden! Ebensowenig waren für Hauptmann seine Bildhauerjahre vergeblich. In ihnen hat er die ihm von der Natur verliehene Gabe scharfer Beobachtung von Menschen und Zuständen folgerichtig weitergebildet, und diese Gabe ist es nicht zum wenigsten, die

seinem Dichten Farbe und Eigenart gibt. Davon wird später noch zu reden sein. Hier nur ein einziges Beispiel, das das Gesagte erläutern möge! In der Bühnenanweisung zum letzten Akt der „Weber" sagt Hauptmann über den alten Hilse das folgende: „Ein bärtiger, starkknochiger, aber nun von Alter, Arbeit, Krankheit und Strapazen gebeugter und verfallener Mann. Veteran, einarmig. Er ist spitznasig, von fahler Gesichtsfarbe, zittrig, scheinbar nur Haut, Knochen und Sehne und hat die tiefliegenden, charakteristischen gleichsam wunden Weberaugen." Das ist *gesehen*! Und zwar nicht nur mit den Augen des Dichters gesehen, sondern auch mit denen *des bildenden Künstlers*! Kein Werk Hauptmanns, aus dem sich nicht Dutzende von Beispielen ähnlicher Art beibringen ließen!

Unverständige Beurteiler haben gerade aus dieser Art des gegenständlichen Sehens dem *Dramatiker* Hauptmann einen schweren Vorwurf gemacht. Ein Drama, so sagen sie, müsse Entwicklung haben, Handlung; Hauptmann aber gebe nur Menschen und Situationen. Wir werden noch sehen, wie schief das alles ist und wie wundervoll gerade dieser Dichter das scharf geschaute Augenblicksbild in den Rahmen der dramatischen Entwicklung zu spannen weiß.

Adolph von Hanstein, der auch zu diesen Tadlern gehört, erzählt aus den ersten Berliner Jahren Hauptmanns: „Einmal führte er mich in das Museum vor das Werk seines römischen Lehrers, das die vollendete Statue eines Menschen darstellt. Man glaubt, den Marmor atmen zu sehen, aber der Mensch ist nicht nur in keiner Pose, sondern auch in keiner Tätigkeit, ja nicht einmal mit einem bestimmten Ausdruck aufgefaßt. „Sehr lebenswahr", sagte ich, „aber was tut dieser Mensch?" „Nichts, er ist ein Mensch" —, und das bewundert Hauptmann vor allem: die Kunst, Menschen zu schaffen. . . ."

Der Bildhauer hatte gelernt, Menschen zu *sehen*. Und so konnte der Dichter Meister werden in der Kunst, Menschen zu *schaffen*.

4. Der Ikarier.

Von Breslau nach Jena! Hier studierte Bruder Carl die Naturwissenschaften. Den Bemühungen seiner Breslauer Lehrer Haertel und Marshall gelang es durchzusetzen, daß Gerhart auch ohne das Reifezeugnis als Student der Geschichte in die Listen der Hochschule eingetragen wurde, an der einst ein anderer deutscher Dichter, Friedrich Schiller, Lehrer der Geschichtswissenschaften gewesen war. Aber Gerhart belegte nur eine einzige geschichtliche Vorlesung, über die Französische Revolution. Weit mehr zog es den jungen Studenten, wohl unter dem Einfluß Carls, zur Naturwissenschaft hin. Schon als Knabe hatte er aus Vaters Bücherschrank die Werke der Brüder Humboldt verschlungen und hörte nun in Jena mit brennender Anteilnahme, was Ernst Haeckel, der große Schüler Darwins, von den ehernen Entwicklungsgesetzen der Natur seiner andächtigen Jüngerschar zu sagen hatte. Auch Vorlesungen über Pflanzenlehre hörte Hauptmann, kunstgeschichtliche Vorlesungen über die Ausgrabungen von Pompeji; daneben besuchte er auch einige philosophische Kollegs, unter anderen das Rudolf Euckens. Man sieht: eine bunte Speisekarte!

Dazu traten private volkswirtschaftliche Studien, besonders die Lektüre der Werke Karl Marxens.

So kommt Hauptmann in dieser Jenaer Zeit immer tiefer in zwei Welten hinein, deren Hauch ihn auch in der letzten Breslauer Zeit schon stark berührt hatte; die eine Welt ist die der Naturwissenschaft, die ihm sowohl Erkennen der Naturgesetze im eigentlichen Sinne, auch der im Leben des Menschen waltenden, bedeutete, wie eine machtvolle Empfindung für die Allbeseeltheit der Natur im Sinne Goethes. Die andere Welt ist die der großen sozialen Frage des Zeitalters. Nimmt man dazu die sehnsüchtige Neigung zur heidnisch-lebensfrohen Welt der Alten, die durch das Bildhauern in Hauptmann geweckt war und die jetzt durch die Pompejanischen Vorlesungen vertieft wurde, das bildhafte Schauen, von dem wir am Ende des vorigen Kapitels sprachen, und endlich, doch gewiß nicht zuletzt, die allem Dogmenwesen fremde aber gerade darum nur um so tiefere religiöse Grundstimmung, die zuerst die in seiner Natur schlummernde Fähigkeit zum Miterleiden fremden Leidens geweckt hatte, so sind, glaube ich, hiermit schon die Grundstoffe gekennzeichnet, die teils in ihrer seltsamen Mischung, teils in ihrem Widerstreit Hauptmanns Wesen als Dichter ausmachen.

Und damit haben wir auch die richtige Einstellung gewonnen zu einem Zwischenspiel im Leben des Dichters, das nur äußerlich ein Zwischenspiel gewesen ist. Für die innere Entwicklung des Weberdichters hat es mehr bedeutet.

Da von dieser Episode in den bekannten Büchern über Hauptmann überhaupt nicht und in der sonstigen Hauptmannliteratur höchstens einmal in einem flüchtigen Nebensatz die Rede ist, so möchte ich hier etwas ausführlicher von ihr sprechen. Zumal sie bei dem Leserkreise gerade dieses Buches lebhafter Anteilnahme gewiß ist!

Das Zwischenspiel geht in seinen Auswirkungen über Jahre hin — seine Fäden spinnen sich von Breslau und der Freundschaft, die Hauptmann dort mit Alfred Ploetz und Simon schloß, nach Jena hinüber und dann wieder nach Breslau zurück.

Es sind die Tage des Sozialistengesetzes. Die Verfolgung der Sozialdemokratie durch die herrschenden Gewalten hat ihren Höhepunkt erreicht. Jedes Eintreten für die verfemte Partei der Arbeiter ist von strenger Strafe bedroht. Laue Freunde aus bürgerlichen und akademischen Kreisen haben der Bewegung scheu den Rücken gekehrt. Hier und dort aber schließen sich auch jetzt und gerade jetzt in den deutschen Hochschulstädten junge Männer zusammen, die sich mit einem trotzigen: Nun erst recht! auf die Seite der Geächteten stellen.

Derartige Gruppen tapferer junger Ritter vom Geiste finden wir z. B. in Königsberg, Berlin und Leipzig — ein ähnlicher Kreis war es auch, der sich erst in Breslau dann in Jena, hier als Sondergruppe des akademisch-naturwissenschaftlichen Vereins, um Carl und Gerhart Hauptmann zusammenschloß. Alfred Ploetz gehörte ihm an und Heinrich Lux, der vielen unter meinen älteren Lesern als Redakteur und als Verfasser des um 1890 herum erschienenen ausgezeichneten Sozialpolitischen Handbuchs in Erinnerung sein wird. Auch der früher schon genannte Dr. F. B. Simon war Mitglied dieses Kreises, der spätere treffliche Arzt und Biologe, manchen Leserinnen bekannt als Autor des wertvollen Buches „Die Gesundheitspflege des Weibes".

In diesem Kreise wurden besonders eifrig die Schriften der großen sozialistischen Utopisten gelesen; mit lebhafter Anteilnahme verfolgte man die Geschichte sozialistischer Kolonialgründungen, die Gerhart Hauptmann selbst, wie er mir mitteilt, schon seit dem Jahre 1879 innerlich stark bewegt hatte. Vor allem war es die nach den Gedanken Cabets, des französischen Utopisten, in Amerika erfolgte Gründung der

sozialistischen Siedelung Ikarien, die die Einbildungskraft der jungen Leute immer wieder beschäftigte.

Lassen wir uns durch einen von ihnen selbst, durch Heinrich Lux, etwas von diesem Kreise und von seinem Streben erzählen:

„Wir wollten eine neue Gesellschaft auf der Basis des wissenschaftlichen Sozialismus auf freier Erde begründen. Marx hatte uns nur aufgerüttelt, aber nicht belehrt, und so gründeten wir allen Ernstes eine „Gesellschaft Ikarien", die die Bedingungen für die praktische Durchführung des Sozialismus in den Vereinigten Staaten von Amerika untersuchen sollte.

Eine bunt zusammengesetzte Gesellschaft, diese neuen Ikarier. An der Spitze stand Alfred Ploetz, der bekannte Rassenhygieniker. Gerhart Hauptmann, damals noch Bildhauer und mit dem Entschluß ringend, ob er Schauspieler oder Dichter werden sollte, war unser dichterischer Seher und begeisterte uns durch seine Römerdramen (von denen im folgenden Kapitel noch etwas erzählt werden soll. K. H.). Carl Hauptmann, der Philosoph, ferner ein Botaniker, ein Forstmann, ein Maler, ein Nationalökonom, der Sohn eines bekannten Breslauer Bankiers, ein Student der Medizin, ein veritabler Bauer, Dr. Simon, der Biologe, und ich selbst, damals Student der Mathematik, bildeten die Truppen. Keiner von uns gehörte damals der Partei an, und so sicher waren wir mit unseren utopistischen Bestrebungen dem Sozialistengesetz nicht ins Gehege zu kommen, daß wir unsere Gesellschaft mit allen unseren Mitgliedern sogar der Polizei anmeldeten.

Mit unseren kärglichen Mitteln rüsteten wir den unabhängigsten unseres Kreises aus und sandten ihn über das große Wasser. Zunächst sollte er den Rest der übriggebliebenen Ikarier aufsuchen, um dort seine praktischen ökonomischen Studien zu beginnen. Dann wollten wir anderen, die inzwischen eine eifrige Werbetätigkeit entfalteten und noch eifriger Wissensschätze aufspeicherten, um als fertige Männer den Urboden eines freien Landes beackern zu können, alle unserem Pionier folgen.

Die neue Gesellschaft sollte erstehen, ohne die Schlacken der alten als unnützen Ballast mit sich zu schleppen. Die chinesische Mauer, die den Kapitalismus und die alte Gesellschaft umgab, die machte uns wenig Sorge. Wir würden sie schon einreißen oder überspringen. An Elan fehlte es uns ja nicht und auch nicht an hoffnungsmutiger Zuversicht.

Die ersten Berichte unseres Pioniers lauteten auch zuversichtlich. Land würden wir an einer der großen transamerikanischen Bahnen

schon unentgeltlich erhalten; mit seinen Erträgnissen würden wir weiterbauen; an den Erträgnissen aber könnte es nicht fehlen, zählte doch ein Bauer und ein Hörer der Landwirtschaftlichen Hochschule zu unserem Kreise, die das Ackerbaudepartement schon in Ordnung halten würden, zumal der Landwirt sich auf unseren Wunsch auch als Geometer ausbildete. Woran könnte es uns denn sonst noch fehlen!

Aber schon der zweite amerikanische Bericht unseres Freundes lautete weniger optimistisch. Er war inzwischen bei den Ikariern angelangt. Er sah mit eigenen Augen das klägliche Leben, das die Adepten Cabets zu führen gezwungen waren. Er sah, wie die harte Arbeit für das Morgen ihnen das Heute elend verkümmerte, wie sie in der grauen Alltagssorge weder Freude kannten, noch die Freiheit empfanden, unter deren Fahne sie sich zusammengeschart hatten.

Und dann kam lange kein weiterer Bericht; auf einmal aber ein Telegramm aus Antwerpen: „Bin Sonntag in Breslau." — Wie wirkte damals dies nüchterne Telegramm auf uns! Simon fluchte auf den „feigen Kneifer". Sofort sollten nach seinem Wunsche neue Mittel zusammengebracht werden, und ich sollte die verlassene Arbeit energisch wieder aufnehmen. — Es war eine trübselige Sitzung, als unser Pionier uns dann persönlich Bericht erstattete. Die eigene Erfahrung hatte ihm Dialektik eingepaukt, und nun paukte er sie uns ein. Aus der Lektüre des Kommunistischen Manifestes hätten wir um einen geringeren Kaufpreis die gleiche Weisheit schöpfen können."

Soweit Lux. Die jüngeren Leser werden es kaum für möglich halten, welches Nachspiel die aus reinstem Streben geborene Jugendtorheit dieses sozialistischen Kolonialplans nach Jahr und Tag noch für einige der Beteiligten haben sollte. Sie führte nämlich — zu einem echten und rechten Geheimbundprozeß und zu schweren Gefängnisstrafen! Hören wir auch darüber Heinrich Lux:

„Die ikarischen Pläne unreifer Köpfe waren der Breslauer Polizei gefährlich genug erschienen, um darauf den großen Geheimbundprozeß vom Jahre 1887 aufzubauen. Und die Justiz arbeitete unter Freytag unseligen Angedenkens prompt, wenn auch nicht gerade schnell. Die einen traf sie mit harten Gefängnisstrafen und noch härterer Untersuchungshaft; die anderen wurden vergrämt. In Zürich fanden sich dann wieder die meisten der „Ikarier" (unter ihnen auch Gerhart Hauptmann) zusammen. Freilich, von

der Jugendtorheit sprachen wir nicht mehr; nun galt uns nur noch der Kampf in der Partei, Schulter an Schulter mit dem ringenden Proletariat. In der Schweiz beendeten wir denn auch alle, die von den deutschen Universitäten verfemt worden waren, unsere Studien."

Einer kurz nach dem Prozeß, im Jahre 1889, von unbeteiligter sozialistischer Seite niedergeschriebenen Darstellung möchte ich schließlich noch dies entnehmen: „. . . Besondere Erwähnung verdient das unterm 15. Dezember 1888 vom Senat der Universität Breslau über den Kandidaten der Mathematik H. Lux verhängte consilium abeundi (Verweisung von der Hochschule). Lux war am 17. November 1887 wegen angeblicher Teilnahme an einer „geheimen Verbindung" vom Landgericht Breslau nach neunmonatlicher Untersuchungshaft, von der auch nicht ein Tag angerechnet wurde, zu einem Jahr Gefängnis verurteilt worden. —

Was war nun sein „Verbrechen" gewesen? Lux hatte mit den bekannteren Genossen in Breslau verkehrt und war im Besitz sozialistischer Schriften. Außerdem aber hatte er mit einigen gleichgesinnten Kommilitonen einer studentischen Verbindung „Pacific" — auf deutsch: Friedlich — angehört, die sich mit allerhand überschwänglichen, aber durchaus ungefährlichen Dingen beschäftigte (so planten die jungen Leute allen Ernstes die Gründung einer humanitären Kolonie in Amerika!), irgendein wirkliches Vergehen gegen strafgesetzliche Bestimmungen war ihm jedoch nicht nachgewiesen. Seine Bestrafung erfolgte wie die seiner Mitangeklagten — die Studenten Lux, Markus und Kasprowitsch bildeten eine besondere Gruppe in dem Breslauer Monster-Geheimbund-Prozeß, der im ganzen gegen 38 Personen im öffentlichen Interesse hinter verschlossenen Türen geführt wurde — auf bloße „Annahme" und Deduktionen hin wie die, die Angeklagten haben zwar selbst kein Verbrechen vorbereitet, aber ihre Tätigkeit war geeignet, Stimmung dafür zu schaffen, also sind sie zu bestrafen. Der Prozeß war in jeder Hinsicht ein Tendenzprozeß gewesen, bei den exorbitanten Strafen, die über die Studenten verhängt wurden, trat dieser Charakter aber besonders hervor: sie entsprangen einzig und allein dem Bestreben, ein abschreckendes Beispiel zu statuieren."

* * *

Gerhart Hauptmann hat nicht zu den Angeklagten dieses tollen Prozesses gehört, obwohl er ebenso „schuldig" und „unschuldig" war wie seine Freunde. Aber eine Vernehmung vor dem Unter-

suchungsrichter ist, wie der Dichter mir erzählte, auch ihm nicht erspart geblieben. Als der Herr ihn fragte, von wem er eigentlich seine politischen und sozialen Ansichten bezogen habe, war die Antwort des jungen Dichters: „Ich pflege mir meine Ueberzeugung selbst zu bilden."

Hätten Untersuchungsrichter und Staatsanwalt geahnt, daß bereits acht Jahre zuvor, nicht im Kreise der Ikarier, den es damals noch gar nicht gab, wohl aber unter den jungen 18—20jährigen Breslauer Kunstschülern höchst phantastische Pläne geschmiedet worden waren, wie man von Breslau aus des damals allmächtigen Bismarck Blut- und Eisenregiment durch einen kühnen Handstreich überwältigen könne: ich glaube, den Herren hätten die Haare zu Berge gestanden, und sie hätten ob dieser jugendlichen Umsturzpläne auch unseren Dichter nachträglich noch auf Monate und Jahre hinter schwedische Gardinen gesteckt. . . .

Mit den Kameraden aus der Ikarierzeit hat Hauptmann Freundschaft fürs Leben verbunden. Besonders mit Simon, dessen Hochzeit mit Frida Bebel er fröhlich mitfeierte. Seit dieser Zeit kannte und schätzte er auch August Bebel ebenso hoch, wie dieser den Dichter schätzte.

* * *

Politisch organisierter Sozialdemokrat ist Hauptmann bei alledem niemals gewesen. Seine ganze Natur ist zwar gewiß nicht unpolitisch, wohl aber festen programmatischen Bindungen und dem wilden Hin und Her der Tageskämpfe abhold. Doch erinnere ich mich noch lebhaft des Entrüstungsgeschreis, das einige rechtsstehende Zeitungen erhoben, als in den neunziger Jahren der damals schon weithin berühmte Dichter bei irgendeiner öffentlichen Wahl, mag es nun eine Gemeinderats- oder eine Landtagswahl gewesen sein, der auch zu jener Zeit noch gesellschaftlich und politisch geächteten Partei der Arbeiter seine Stimme gab.

Auch heute noch erzählt Hauptmann gern von den alten Ikaniertagen. Und wenn er gewiß auch manchen Ueberschwang dieser Zeiten still belächelt, so schämt er sich seiner „Jugendeseleien" erfreulicherweise durchaus nicht, und niemand hat es nötig, ihm mahnend Posas Worte zuzurufen: „Sagen Sie ihm, daß er soll Achtung tragen für die Träume seiner Jugend, wenn er Mann sein wird . . ."

Die Stimmung der Ikarierzeit durchzittert ganz auch noch Hauptmanns erstes Buch — das „Promethidenlos".

5. „Die armen Leute brauchen Brot . . .“

Das „Promethidenlos“, das seltsame Jugendwerk des Zweiundzwanzigjährigen, ist die erste Dichtung, die Hauptmann der Oeffentlichkeit übergeben hat. Wenn auch nur für ein oder zwei Wochen — denn wir wissen ja schon, daß er sie dann sofort aus dem Buchhandel zurückzog. Das „Promethidenlos“ ist aber keineswegs Hauptmanns erster dichterischer Versuch überhaupt. Von den Breslauer Schuljahren, in denen der kleine Gerhart seine Schulhefte mit Reimen und Märchen vollkritzelt, bis zum „Promethidenlos“ zieht sich eine ununterbrochene Kette dichterischer Bemühungen.

Drei große Zeitalter vornehmlich sind es, die des jungen Menschen Einbildungskraft befruchten: Germanische Vorzeit, altrömisches Heldentum, Leben und Lehre Christi. So versucht sich schon der eben zum Jüngling heranreifende Knabe an einem Epos „Jesus von Nazareth“ und faßt den seltsamen Plan, ein — Tagebuch des Judas Ischarioth zu schreiben! Man sieht: hier bereits ist es der irgendwie aus seiner Bahn geworfene Mensch, der des werdenden Dichters Anteilnahme auf sich zieht. Von Tegners Frithjofsage angeregt, denkt Hauptmann an ein Drama „Ingeborg“ und arbeitet an einem umfassend angelegten Epos, das „Hermann den Befreier“ zum Helden haben soll. Zwischendurch beginnt er das Schauspiel „Germanen und Römer“ zu schreiben. Vollendet wird nur ein zweites Römerdrama: „Das Erbe des Tiberius“, das Hauptmann ein dramatisches Gedicht nennt. Er sendet es im Oktober 1884 an L'Arronge, der damals das Deutsche Theater in Berlin leitete. L'Arronge lehnt das Stück ebenso ab wie ein paar Monate später Otto Devrient, der Intendant des Oldenburger Hoftheaters. In einer in viele Freundlichkeiten eingewickelten Antwort erklärt Devrient, das Stück sei für ein Hoftheater ungeeignet.

Heute ist dieses Römerdrama verschollen. Hanstein, dem es in den achtziger Jahren noch bekanntgeworden ist, sagt, sowohl der „Tiberius“ wie auch „Römer und Germanen“ hätten schon „den echten Charakter der Hauptmannschen Poesie gezeigt, den Bildhauercharakter. Die Personen waren alle in einzelnen Situationen unendlich scharf gesehen, aber immer nur in Situationen. Die Entwicklung fehlte. Es waren plastisch ruhende Gestalten“. Man wird nach dem im dritten Kapitel Gesagten diesem Urteil Hansteins das nötige Körnchen Salz hinzufügen müssen.

Mir selbst ist von Hauptmanns Versuchen aus dieser seiner „Römer"-Zeit nur die Ballade „Der Tod des Gracchus" bekannt. Sie lehnt sich in der vielfach noch recht unbeholfen gehandhabten Form an die dem Dichter von seinen Kindertagen her vertrauten Schillerschen Balladen an. Im Inhalt aber ist sie bereits ganz und gar Hauptmännisch: schon hier spricht der soziale Dichter, der Dichter des großen Mitleidens zu uns. Gegenstand der Ballade ist — der Titel sagt es schon — der Untergang des römischen Volksführers Gracchus, den die vom Senat gedungene Meute mordet. Gracchus ist ganz als der Mann gesehen, dem die Not des armen Volkes Freude und Schlaf raubt. Sein Wort „Die armen Leute brauchen Brot" durchzieht als Leitgedanke das ganze Gedicht. Ich gebe einige Stellen:

„Schlaf, schlaf, mein Weib! Schlaf, schlaf, mein Kind!
Schlaft still auf kühlem Lager!
Da draußen auf der Gasse sind
Gespenster, dürr und hager.
Durch unseres Staates Wunden brach
Ein Meer von Elend, Leid und Schmach
Und wogt in Fieberschauern
Um meines Hauses Mauern.
— — — — — — — — — — — —

Was frommt mir Leben oder Tod!
Die armen Leute brauchen Brot —
Das will ich ihnen reichen,
Und sollt' ich d'rob verbleichen!"
— — — — — — — — — — — —

Nun redet er zum Volke:

„Er spricht von Sklaven, die das Land
Des freien Manns bewohnen,
Die in des reichen Prassers Hand
Nur seinen Lüsten fronen.
Er spricht vom Prasser, dessen Gut
Zusammenklebt der Bürger Blut,
Und zeigt auf seiner Brüder
Zerlumpte Kleider nieder.

Gebt, was Ihr habt genommen!
Gebt, Brüder, was des Armen ist,
— — — — — — — — — — —

Ein Lieben und Erbarmen ist
Des edlen Mannes Frommen!
— — — — — — — — — — — —

Und schlägt man mich mit Knüppeln tot:
Die armen Leute brauchen Brot —
Das will ich ihnen reichen,
Und sollt' ich d'rob verbleichen!"

Und als dann der Dolch dem Gracchus in den Rippen sitzt, da ist noch sein Todesseufzer:

„Kraft, Götter — Kraft! — das ist der Tod!
Gebt Ihr — den — armen Leuten Brot!"

Steht in dieser Grundstimmung nicht schon der ganze „Weber"-dichter vor uns? Und das gilt auch vom „Promethidenlos"! Diese Dichtung ist die Frucht der ersten großen Reise des Dichters. Sie führte ihn im Jahre 1883 von Jena aus über Hamburg, wo er den Bruder Georg besuchte, auf einem Frachtschiff in langsamer Fahrt an der spanischen Küste hin nach dem Süden. Malaga, Barcelona, Marseille, Genua, Neapel, Capri und Rom: das waren die Stationen dieser Reise. In Genua hatte Gerhart seinen über die Alpen gekommenen Bruder Carl getroffen, und beide hatten dann in Capri sechs herrliche Wochen miteinander verlebt. „Abends pflegte sich um die beiden lichtblonden deutschen Jünglinge ein kleines Lumpengesindel schwarzgeäugter Lausebübchen zu sammeln. Die junge italienische Volksseele sang und klang. Als endlich die Brüder Abschied nahmen, vergoß Jung-Capri bitterliche Tränen", so erzählt uns Schlenther.

Ein doppelter Eindruck war es gewesen, der während der ganzen Reise in wildem Widerstreit immer von neuem an des jungen Dichters Seele gerissen hatte: die Herrlichkeit der südlichen Welt und das furchtbare Elend des Volkes, das inmitten eines solchen Paradieses hungernd verkommt. Ein Spiegelbild dieses Widerstreites ist das „Promethidenlos". Die Fabel der Dichtung ist dürftig und oft gekünstelt, ihre Form weist noch alle Mängel und Schwächen einer Anfängerarbeit auf. Und doch: auch hier erkennt man an der Klaue den Löwen. . . .

Da das „Promethidenlos" heute fast verschollen ist — kaum ein Dutzend Stücke des Buches dürften sich noch im Besitz von Freunden Hauptmanns befinden — so möchte ich einiges aus der Dichtung hierhersetzen. Was ich aus ihr — sie umfaßt etwa 120 Seiten großen Formats — wiedergebe, wird dazu beitragen,

daß man in weiteren Kreisen endlich auch den jungen Hauptmann besser kennen und würdigen lernt.

Wie Hauptmann damals fühlte, das zeigen gleich die einleitenden Strophen:

„Ich singe frei, wenn alle Ketten lasten;
Die Kühnheit ist des Sängers erste Pflicht,
Und wer sein Lied verschließt in seinen Kasten,
Der ist ein Feigling, doch ein Sänger nicht.
Beim Saitenspiele muß die Waffe blitzen,
Und weh' dem Sänger, der den Frieden singt!
Auf seinem Schilde muß die Wahrheit sitzen,
Die er im Kampfe selbst dem Feinde bringt.

Ich singe frei, und schein' ich auch nicht zünftig,
Was kümmert's mich und meine freie Brust?
Mag man verkennen mich so jetzt als künftig,
Ich singe ja, weil Singen meine Lust.
Will man mir aber meinen Gott erschlagen,
Dann führe man auch Götter in den Streit!
Wer alles singt, der kann auch alles wagen,
Der ist zum Tode für sein Lied bereit.

— — — — — — — — — — — — — —

Für was ich kämpfe, kann ein jeder fühlen,
Faßt er den Puls der fieberheißen Welt.
Er kühle sie, wer meinen Sang will kühlen,
Der aus der Zeiten Fieberadern quellt.

— — — — — — — — — — — — — —

Nimm weg die Hand, du Mann, von meiner Zither,
Sie ist nicht deiner Laune will'ges Kind;
Am Himmel stehen finstere Gewitter,
Und meine Lieder sind, wie Blitze sind.
Nimm weg die Hand von eines Leuen Mähne,
Er schüttelt sie und schaut dich dräuend an,
Nimm weg die Hand, du Mann der milden Träne,
Du Mann des Glückes, du zufriedener Mann."

Als Hauptmanns Seele schwelgen will in all der südlichen Pracht Neapels, da treibt ihn das Mitleid mit dem armen Bettelvolke, die Augen abzuwenden „von der Schönheit holdem Gruß", und erschüttert ruft er aus: „Schafft mir Neapel aus Neapels Welt!"

Den Freunden, die von ihm schönheitstrunkene Lieder fordern, erwidert er voll Traurigkeit:

„Du fragst nach Lerchenjubel? Lerchenjubel!
Wir haben alles Jubeln längst verbannt!"

An anderer Stelle kehrt der gleiche Gedanke noch schärfer gefaßt wieder:

„Du traust mir nicht? Dich lockt das süße Tönen,
Du glaubst, es sei auch in der Menschenwelt
Erlaubt zu singen, und das Arbeitsfeld,
Meinst du, kann milder Dichtersang verschönen?
Es fliege leichter, meinest du, der Spaten,
Die Sense blinke freudiger darein?
Sei still! Sie können deines Lieds entraten,
Es muß gepflügt, doch nicht gesungen sein!"

Vergeblich klopft er, der „keine Lust sinnlos mehr genießen" will, oft „an fest verschlossene Pforten des Mitleids mit bewegten inn'gen Worten"; sein ganzes Streben ist „Balsamtropfen in ein Wundenmeer" zu gießen:

„Begleite mich durch öde finstre Gassen
Furchtbarer Nacht! Hörst du den Weg entlang
Dies Wimmern? Sieh, dich will ein Grauen fassen:
Dies wird, mein Kind, in unserer Zeit
Gesang!"

Die folgenden Strophen mögen für sich selbst sprechen:

„Das Elend greift in jeden Menschenhaufen
Und faßt mit Kreischen Kind und Mann und Greis:
Den treibt's zum Hängen, Jenen zum Ersaufen,
Den wirft es lachend in des Lasters Kreis,
Und wo es schritt, da liegen sie am Wege,
Von Ungeziefer und von Schmutz beschwert,
In einem dumpfig, kotigen Gehege;
Das hie und da die schwarze Pest durchfährt.

— — — — — — — — — — — — — —

Wes Augen hier sich zaghaft nicht verschließen,
Ihr Recht bezweifelnd an dem Gottgenuß,
Wem hier die Tränen nicht vom Auge fließen,
Wenn er empfängt der Schönheit holden Gruß,
Indes zu Füßen ihm in tausend Qualen
Die Menschheit lallend sich und ächzend krümmt
Und von den reichgefüllten Schönheitsschalen
Nicht eine Gabe sich hinunternimmt;
Wes Busen hier, in eigennütz'gen Freuden
Vergehend, nicht des Jammers Stimme hört,

Wem hier ein mächt'ger breiter Strom der Leiden
Nicht seines Freudensees Spiegel stört —
Der ist nicht wert, den Himmel zu empfangen,
Dem sei vergällt der schmähliche Genuß,
Dem hemmen tausend Seile, tausend Zangen
Erbarmungslos den lustbegier'gen Fuß!"

Mir kam, als ich diese und ähnliche Stellen jetzt wieder bei Hauptmann las, ein Satz in Erinnerung, den Goethe, mitten in der Arbeit an seiner „Iphigenie", in ähnlicher Stimmung im Jahre 1792 einmal an Frau von Stein geschrieben hat: „Das Drama will gar nicht fort; der König von Tauris soll reden, als wenn kein Strumpfwirker in Apolda hungerte." . . .

Wie stark ist auch in Strophen wie den folgenden der Hauptmann damals ganz erfüllende Gegensatz zwischen Schönheit und Elend herausgearbeitet:

„Hier wo des Weltentempels schönste Bilder
Ergossen liegen in erhabner Pracht —
Hier tappet eine Schar verkommener Wilder,
Entmenschter Krüppel fluchend durch die Nacht."

Hauptmann fragt diese Armen:

„Was fordert Ihr mit Euern Gramgesichtern?"

Und er antwortet selbst:

„Ich weiß, ich weiß: Ihr fordert Euer Recht!"

Und ganz Bruder aller dieser Krüppel und Bettler ruft der Dichter aus:

„So laßt in Eurem Schmutz mich hocken,
Laßt mich mit Euch, in Eurem Elend sein!"

Einmal ist der Dichter in süßem Traume doch hinabgetaucht in die prangende Wunderwelt der Schönheit Neapels:

„Da wacht er auf! Rauh krächzt des Bettlers Bitte,
Des Krüppels Beulen recken sich ihm dar,
Die Straße gellt vom Stampfen vieler Schritte,
Und eine schmutzige verrohte Schar
Wogt um den Dichter. . . ."

Ohne Grenzen ist sein Mitleid mit der Dirne, der die Männer nur noch „Strafen Gottes" sind:

„O Uebermaß, o Jammer ohne gleichen!
So hoch die Sterne stehen über Dünsten,
So hoch steht jedes dieser Opfer da."

Und verzweifelt ruft er aus:

„Wie rett' ich Dich, wie trag' ich Dich empor?"

Im „Prometheidenlos" findet Hauptmann auch das seltsam tiefe Wort: „Die Dichter sind die Tränen der Geschichte, die heiße Zeiten mit Begierde schlürfen", und es kümmert ihn wenig, daß so mancher ihn verhöhnt, ihn „den Aberwitzigen mit den Semmelhaaren, der Tränen für die Armen, Verkommenen hatte und ein heiß' Erbarmen"! Ja, der junge Dichter scheint ob seines Mitgefühls mit diesen Verkommenen damals oft verspottet worden zu sein. „Die Hörer", so erzählt er uns selbst, „die Hörer unterdrückten kaum ein Lachen ob dieser kindlich-unverständ'gen Sachen"; sie wollen ihm „Garn und Schlingen legen", um ihn „für sein unmenschlich Mitleid abzustrafen". Er aber will als Antwort darauf nun erst recht seinen Sang stellen in den Dienst des großen Kampfes um das Glück aller:

„. . . . . Mein Lied
Darf nicht am Boden feige schleichen,
Muß sein ein Banner und ein Kampfeszeichen."

Noch einige Stellen, die gleichfalls solche Stimmung entschlossener Kampfeslust atmen:

„Ein Kämpfer sein, das war sein neues Streben,
Das ihm des Elends Anschauen eingegeben. . . .
Er stand für immer bei den Unterdrückten,
Ob auch des Hasses Schwerter ihn umzückten. . . .
Sein Busen hob sich stets wie im Gefechte,
Von Kampflust war die enge Brust entfacht;
Er wollte kämpfen für die Schar der Knechte
Und Freiheit schaffen in gewalt'ger Schlacht."

Nichts anderes will der Dichter fürder „sinnen mehr und denken" als alle Welt mit „heilenden Armen" zu umschlingen. Das Schwert aber, das er in diesem Kampf gegen die Not schwingen will, soll — Hauptmann hat es auch schon in den oben wiedergegebenen Eingangsstrophen gesagt — die Wahrheit sein:

„Und wollt Ihr meines Gottes Namen kennen,
So mögt Ihr ihn den Gott der Wahrheit nennen."

Was dem Sozialisten an dieser ganzen Dichtung auffällt, ist, daß Hauptmann wohl immer von neuem gelobt, für die Armen zu kämpfen, daß ihm aber niemals die Möglichkeit in den Sinn kommt, die Armen könnten ihre eigene Kraft gebrauchen, könnten selbst sich erheben gegen Not und Unter-

drückung. Hauptmann sieht hier immer nur den leidenden, niemals den kämpfenden Proletarier. Vielleicht, weil der ihm in dem Italien der achtziger Jahre noch nicht vor die Augen gekommen ist und auch weil seine Seele ihn vornehmlich zum Mitleid mit dem treibt, der sich selbst nicht mehr helfen kann. Es ist der Unterproletarier, der Pauper, der Bettler, der Hauptmanns Phantasie beschäftigt und der ihn zur Gestaltung drängt. Bei den „Webern" werden wir dann sehen, wie der Dichter zur Darstellung zwar noch nicht des seines Wesens und seiner Ziele bewußten Klassenkampfes fortschreitet, wohl aber zur Schilderung der ersten gleichsam unwillkürlichen Zuckungen dieses Klassenkampfes. Der bewußt kämpfende Proletarier wird im deutschen Drama überhaupt erst in der jüngsten Zeit allmählich Gegenstand der Darstellung. Zunächst meist in expressionistischer Stilisierung und darum nicht ohne Verzerrungen. Ich denke da vornehmlich an einige Stücke von Georg Kaiser und Ernst Toller.

* * *

Im übrigen möchte ich wiederholen: in Anlage und Form läßt das „Promethidenlos" vieles, es läßt beinahe alles zu wünschen übrig. Manches wirkt ganz unbeholfen und fast kindlich. Den Reimen fehlt es an Flüssigkeit und Reinheit. Für das alles entschädigt aber die Dichtung reichlich durch den großen sittlichen Ernst, von dem sie getragen ist, durch das starke soziale Wollen, das sie durchpulst. Mängel wie Vorzüge hat auch der Dichter selbst erkannt. Schließt er doch das „Promethidenlos" mit Worten, die in ihrer schlichten Offenherzigkeit fast rührend wirken:

„Schlecht, könnt Ihr sagen, waren seine Waffen;
Doch war sein Mut und seine Liebe groß."

Aehnliches drücken die Worte aus, die Hauptmann in das für Adolph von Hanstein bestimmte Stück des „Promethidenloses" hineinschrieb:

„Wohl möglich, daß es wirr Dir scheint,
Ich will es nicht verneinen.
Doch ist das Leid, das es beweint,
Wohl wert, darum zu weinen.
Und wenn Du weinst, wie ich geweint,
So wahr und echt, dann, Bruder, scheint
Belohnt vollauf mein Dichten.
Auf Lob und Tadel, falsch und wahr,
Ihr Freunde, will ich ganz und gar
Verzichten."

Das „Promethidenlos" bleibt für alle Zeiten eine der bemerkenswertesten Urkunden zur Wertung des Menschen und des Dichters Hauptmann. Daher auch die ausführliche Behandlung des verschollenen Dichtwerkes an dieser Stelle. Sie sei mit den Worten abgeschlossen, mit denen — überschwänglich — ein späterer scharfer Gegner Hauptmanns, Karl Bleibtreu, das Buch begrüßte. Er erklärte, es überrage „an Größe der Konzeption, Adel und Schwung der Sprache das verkrüppelte Knieholz der üblichen Poetasterei titanenhaft".

* * *

Neben dem großen Leitmotiv des „Promethidenloses", das den Lesern anschaulich geworden sein wird, läuft noch eine andere Melodie einher: der Kampf im Innern Hauptmanns, ob die Natur ihn zum Bildhauer oder zum Dichter auserwählt habe. Wir wissen, wie von klein auf Bilden und Dichten in fast gleicher Stärke in ihm lebendig gewesen ist — ähnlich wie es den jungen Goethe heute mit aller Macht zur Zeichenkunst, morgen zur Dichtkunst zog. Im „Promethidenlos" sind Dichtung und Bildhauerei sehr anschaulich gestaltet in dem Bilde zweier Frauen, die um Hauptmann kämpfen:

„Da tritt zu ihm die Frau mit Stein und Meißel
Und lockt ihn an und spricht mit süßer Stimme:
. . . . . such' m e i n e n Tempel!
Auf deine Stirne drück ich meinen Stempel."

Und dann die Fee der Dichtung:

„Da nahet sich die Frau mit Kranz und Leier
Und ließ ihn spielen mit der Saiten Gold
Und hüllte ihn in liederschweren Schleier
Und zeigte ihm ein Bild gar lieb und hold
Und sang von einer heil'gen ernsten Feier,
Dabei zur Liebe Lautenstimme rollt.
Sie sprach zu ihm mit lockender Gebärde:
Hinaus, hinaus, m e i n Tempel ist die Erde."

Als Hauptmann im folgenden Jahre, 1884, ein zweites Mal gen Italien zog, da schien die Frau mit Stein und Meißel gesiegt zu haben: er geht jetzt ganz auf in den Meisterwerken der Alten und Michelangelos. Ja, er richtet sich in Rom selbst eine Künstlerwerkstatt ein und beginnt eifrig zu schaffen. Ein Typhus reißt ihn aus der Arbeit und treibt den Genesenden nach der Heimat.

Noch immer ist er nicht zur Klarheit über sich gekommen: sechs Wochen lang besucht er die Akademie der bildenden Künste in

Dresden. In Berlin, wohin er sich dann wendet, träumt er, wohl angeregt durch Richard Wagners Ideen vom „Gesamtkunstwerk", den seltsamen Traum einer Vereinigung von Bildkunst und Wortkunst. Ganz eingesponnen in diesen Traum nimmt er dramatischen Unterricht bei dem früheren Straßburger Theaterdirektor Heßler, der sich jetzt in Berlin außer durch solchen Unterricht durch das Verleihen von Theatergarderobe schlecht und recht durchs Leben schlägt. Dieser Heßler ist uns aufbewahrt in der famosen Gestalt des Theaterdirektors Hassenreuter aus Hauptmanns prächtigen „Ratten".

Auch diese praktische Beschäftigung mit der Schauspielkunst ist für den späteren Dramatiker Hauptmann von großem Wert gewesen. Sie hat seinen Blick für die Bedürfnisse der Bühne außerordentlich geschärft. Auch dem späteren Theaterdirektor Hauptmann, der nicht nur seine eigenen Werke, sondern auch Stücke anderer Dichter zu inszenieren hatte, sind die Stunden bei Heßler sehr zugute gekommen. Im übrigen trägt Hauptmann — auch das ist eine Frucht dieses Unterrichts — auch heute noch meisterhaft vor. Ihn in seinem Agnetendorfer Heim, an dem von zwei Kerzen erleuchteten Lesepulte, aus eigenen, noch unveröffentlichten, Dichtungen vorlesen zu hören, ist ein unvergeßlicher Genuß.

Die Stunden bei Heßler haben dann schließlich wohl den endgültigen Sieg der Frau mit Kranz und Leier entschieden. Von nun an wurde es des Dichters einziges Streben, das wahrzumachen, was er schon im „Promethidenlos" als seines Herzens heißes Sehnen besungen hatte:

„Ein Dichter sein mit Strahlenkranz und Krone,
Bei dessen Tönen lauscht die ganze Welt,
In seiner Brust die Sprache jeder Zone,
Von dessen Leier Blitz und Donner fällt:
Das war das winzigste von seinen Bildern.
Die andern kann kein Menschenwort Euch schildern."

6. Das Lied von unserem Jahrhundert . . .

Inzwischen hatte Hauptmann seine erste Lebensgefährtin gefunden in Marie Thienemann, der Tochter eines Großkaufmannes, der auf dem Hohen Haus in der reizvollen Lößnitz bei Dresden ein stattliches Landheim bewohnte. Die Brüder Georg und Carl hatten vorher zwei ältere Schwestern Maries heimgeführt. Wir lernen das Hohe Haus und seine Bewohner kennen in Hauptmanns Lustspiel „Die Jungfern vom Bischofsberg", das den Schauplatz der Handlung aus der Nähe Dresdens in die Umgebung Naumburgs verlegt, im übrigen aber die behaglich-vornehme Stimmung des töchtergesegneten Patrizierhauses trefflich widerspiegelt. Dieser Stimmungszauber ist übrigens — wenn ich diese Bemerkung hier schon einschalten darf — zwar ein ganz gewiß nicht gering einzuschätzender, aber leider auch so ziemlich der einzige Vorzug des Lustspiels, das in Erfindung und Charakterzeichnung zu Hauptmanns schwächsten Arbeiten gehört. Den „Sommernachtstraum", als dessen Stätte ihm schon vor dreißig Jahren das Hohe Haus vorschwebte, ist uns der Dichter bisher schuldig geblieben.

Mit seiner jungen Frau, deren Vermögen ihn dauernd der quälenden Notwendigkeit enthob, für Tagelohn literarisch scharwerken zu müssen, siedelte Hauptmann im Mai 1885 nach Berlin über. Hier hörte er, neben anderen Vorlesungen, ein Kolleg Heinrich von Treitschkes über neue deutsche Geschichte. Der Sommer des gleichen Jahres findet ihn zum ersten Male auf dem damals noch ganz unbekannten Eiland Hiddensoe bei Rügen. Seitdem ist ihm dies Eiland zur zweiten Heimat geworden, und noch heute verbringt der Dichter Jahr für Jahr einige Spätsommerwochen auf der Insel, der steil ins Meer stürzende Felshänge, weite grünüberwachsene Dünenhügel und einsames Waldweben in ihrem Zusammenklang ein seltsam eigenes Gepräge geben. Wer des Dichters Werke kennt, der kennt auch das stille Ostseeeiland: es ist der Schauplatz von „Gabriel Schillings Flucht".

Schon bei den ersten Besuchen regten Hiddensoe und Rügen Hauptmann zu allerlei dichterischer Kleinarbeit an. Am gelungensten erscheinen mir „Die sieben bunten Mäuse", die Nachdichtung einer der vielen pommerschen Sagen, die der junge Hauptmann dort dem Fischervolk ablauschte. Aehnliche Früchte dieser sommerlichen Ostseetage sind „Die Jungfrau im Waschstein", „Die schwarze Frau in der Stubbenkammer" und „Der Teufelsdamm im Naugarder See". Diese Märchen und Sagen sind mit den schönen

Balladen vom „Steinbild“ und von der „Mondbraut“, dieser seltsamen Vorempfindung des „Hannele“, und mit einer Reihe anderer Gedichte vereinigt in der Sammlung „Das Bunte Buch“, die Hauptmann im Jahre 1888 herausgeben wollte.

Die Schicksale des „Bunten Buchs“ sind noch merkwürdiger als die des „Promethidenloses“: eben waren die Korrekturbogen zusammengestellt, da machte der Verleger Bankerott und Hauptmann verlor jede Freude an der Sache. So gibt es heute nur noch ganz wenige Stücke der Sammlung — alles in allem kaum ein halbes Dutzend. Auch die Berliner Staatsbibliothek, die sonst so ziemlich alle seltenen Buchschätze in sich vereinigt, besitzt es nicht. Hauptmann selbst war, wie er mir mitteilt, lange Zeit ohne ein einziges Stück des Buches — er hat erst nach Jahren wieder, als Geschenk eines Freundes, eines der seltenen Exemplare erhalten.

Leider verbietet es mir der beschränkte Raum dieser Schrift, bei dem „Bunten Buch“ ebenso lange zu verweilen wie beim „Promethidenlos“; ich möchte aber doch nicht versäumen, wenigstens auf das eine und das andere besonders schöne und bemerkenswerte Stück der Sammlung hinzuweisen.

Wie bezeichnend für Hauptmann ist gleich das Einleitungsgedicht, das die Ueberschrift trägt: „Weltweh und Himmelssehnsucht“:

„Wie eine Windesharfe
Sei Deine Seele,
Dichter!
Der leiseste Hauch
Bewege sie.

Und ewig müssen
Die Saiten schwingen
Im Atem des Weltweh's,
Denn das Weltweh
Ist die Wurzel
Der Himmelssehnsucht.

Also steht Deiner Lieder
Wurzel begründet
Im Weh der Erde;
Doch ihren Scheitel krönet
Himmelslicht.“

Weltweh und Himmelssehnsucht — das sind immer die beiden großen Magnete gewesen, um die des Dichters Schaffen gekreist ist. So könnte dieses kleine Gedicht als Geleitwort über Haupt-

manns ganzes Lebenswerk gesetzt werden. Der Fortschritt, den diese drei Strophen und auch die meisten anderen Gedichte des „Bunten Buches" in Sprache und Metrik gegenüber dem „Prometheidenlos" aufweisen, ist unverkennbar.

Das wertvollste Gedicht der Sammlung scheint mir „Im Nachtzug" zu sein. Es ist auch in der Form ausgezeichnet, der vom Dichter gewählte Rhythmus läßt den Leser gleichsam leiblich das Aechzen und Stampfen des durch die Nacht dahinsausenden Zuges spüren. Wieder ist der Dichter zerrissen zwischen Weltenweh und Himmelssehnsucht. Er träumt von der

„. . . . . seligen Zeit,
Wo nächtlich tanzte am Weiher
Auf Mondenstrahlen die Elfenmaid,
Dazu ihr von minniger Wonne und Leid
Der Elfe spielte die Leier."

Der Dichter bliebe

„. . . . . so gern im Mondenschein
Und lauschte so gerne verschwiegen allein,
Der Zwiesprach seliger Sterne."

Doch „der Pulsschlag der fiebernden Welt" läßt ihn nicht los; denn

„. . . . . unter mir stampft es und schmettert es wild
Und unter mir will es nicht schweigen.
Es klingt wie ein Aechzen, es rieselt wie Schweiß,
Als schleppten Zyklopen hin über das Gleis
Den Zug auf ehernen Armen.
Und wie ich noch lausche, beklommen und bang,
Da wird aus dem Chaos ein Donnergesang
Zum Grauen zugleich und Erbarmen.

Wir tragen Euch hin durch die duftende Nacht,
Mit keuchenden Kehlen und Brüsten.
Wir haben euch güldene Häuser gemacht;
Indessen wie Heiden wir nisten.
Wir schaffen Euch Kleider. Wir backen Euch Brot.
Ihr schafft uns den grinsenden, rieselnden Tod.
Wir wollen die Ketten zerbrechen.
Uns dürstet, uns dürstet nach Eurem Gut!
Uns dürstet, uns dürstet nach Eurem Blut!
Wir wollen uns rächen, uns rächen!

Wir sind wie ein rauhes, blutdürstend Geschlecht,
Mit schwieligen Händen und Herzen.
Doch gebt uns zum Leben, zum Streben ein Recht
Und nehmt uns die Last unsrer Schmerzen!
Ja, könnten wir atmen in keuchendem Lauf
Nur einmal erquickend, tief innerlich auf,
So, weil Du den Elfen bewundert,
So sängen wir Dir mit Donnergetön
Das Lied, so finster und doch so schön,
Das Lied von unserm Jahrhundert."

In dem Gedicht „Mein Kampf" nennt Hauptmann sich einen „Sänger jenes dunklen Tals, wo alles Edle beim Ergreifen schwindet"; dem Volke aber ruft er zu:

„Du aber, Volk der ruhelosen Bürger,
Du armes Volk, zu dem ich selbst mich zähle,
Das sei mir ferne, daß ich Deiner fluche!
Durch Deine Reihen gehen tausend Würger,
Und daß ich Dich, ein neuer Würger, quäle,
Verhüt es Gott, den ich noch immer suche!
Ich darf es Dir mit meiner Hand verbriefen,
Daß, wenn ich zürne, zürn' ich Deinen Leiden,
Das Gute wollend, Dir zum ew'gen Heile.
Ihr, die Ihr weilt in Höhen und in Tiefen,
Ich bin Ihr selbst, Ihr dürft mich nicht beneiden!
Auf mich zuerst zielt jeder meiner Pfeile."

* * *

Andere Gedichte wieder vermitteln uns in schlichten Worten Naturstimmungen. Ich gebe Proben aus drei solchen Gedichten:

I.

„'s ist so ein stiller, heil'ger Tag,
Man hört der Zeiten Flügelschlag.
Der erste Schnee, mit leiser Hand,
Deckt Anger zu und Heideland.
Er hüllt in lichten Totenschrein
Des Herbstes düstre Trümmer ein.
Wär' für der Seele Trümmerfeld
Doch auch ein solcher Schrein bestellt!"

II.

„Es klingt die alte Wehmutsweise
Durchs weite All,
Und in die Laute raschelt leise
Der Blätterfall."

III.

„Düstre Wolken steigen,
Erd und Himmel schweigen,
Dumpf ergrollt das Meer;
Schwüle Lüfte drücken
Und die Blumen nicken,
Denn ihr Haupt ist schwer."

Zwei Gedichte haben das düstre Thema vom Selbstmörder zum Gegenstand, das Hauptmann wohl durch das Schicksal eines Freundes nahegetreten ist, in einem dritten klingt in seltsamer Weise schon ein Akkord aus der „Versunkenen Glocke" an; ich gebe aus diesem merkwürdigen Gedicht den Anfang und den Schluß wieder:

„Ich weiß nicht was soll es bedeuten,
Daß meine Träne rinnt
Zuweilen, wenn ferne das Läuten
Der Glocke, der Glocke beginnt.

— — — — — — — —

Wohl hast Du zu Grabe geleitet
Manch müdes Menschenherz,
Nun ist auch Dein Hügel bereitet,
Du armes, gestorbenes Erz."

Das schwermütige Liebesgedicht „Anna" erinnert an die schon erwähnte Altersdichtung Hauptmanns, die den gleichen Namen trägt. Auch in dem kleinen Gedicht zittert die wehmutsvolle Stimmung, die in Hauptmann all die Jahrzehnte hindurch immer wieder aufgeklungen ist, sobald das Erinnern ihn zurückführte in seine Elevenzeit auf Onkel Schuberts Gut und in das erste schmerzliche Entsagenmüssen in seinem jungen Liebesleben. . . .

* * *

Von anderen Gedichten Hauptmanns aus den achtziger Jahren möchte ich schließlich noch die folgenden Verse hierher setzen, aus denen auch das Geleitwort dieses Buches stammt:

„Willst lernen, Poetlein, das heilige Lied,
So lausche dem Rattern der Minen,
So meide das schläfrige, tändelnde Ried
Und folge dem Gang der Maschinen.
Beachte den Funken im singenden Draht,
Des Schiffes schwindelnden Wellenpfad!
Und weiter: o beuge Dich nieder
Zum Herzen der Armen mitleidig und mild
Und was es Dir zitternd und weinend enthüllt:
Erfleh' es in Tönen Dir wieder!"

Von weiteren literarischen Versuchen dieser Zeit sei der Merkwürdigkeit halber noch eine Humoreske erwähnt, die die seltsame Ueberschrift trug „So lange Gott nimmt, nehme ich auch". Hauptmann sandte das Manuskript an Julius Stettenheim für seine Zeitschrift „Das humoristische Deutschland". Stettenheim lehnte dankend ab. — Auch der Plan eines autobiographischen Romans beschäftigte den Dichter in diesen Jahren lebhaft; es ist aber bei dem Plane geblieben. Dafür hat Hauptmann — ich habe schon mehrfach darauf hinweisen können, und wir werden es auch künftig noch sehen — in den weitaus meisten seiner Werke eigene Erlebnisse, Eindrücke und Stimmungen künstlerisch verarbeitet. Für wenige Dichter unserer Tage dürfte im gleichen Maße wie für Hauptmann das Wort gelten, das Goethe einst von sich gesagt hat: alle seine Werke seien nur Teile einer großen Lebensbeichte.

Die erste größere Prosaarbeit, die Hauptmann veröffentlicht hat, ist die im Jahre 1887 entstandene meisterhafte Novelle „Bahnwärter Thiel". Der Gegenstand der Novelle ist nichts anderes als der Inhalt einer Notiz, wie wir sie häufig im Vermischten Teil unserer Zeitungen achtlos überfliegen: das Kind eines Streckenwärters kommt unter die Räder eines Eisenbahnzuges und der Vater tötet im Zorn die an dem Unfall schuldige Stiefmutter. Was aber hat Hauptmann aus diesem Stoff herausgeholt! Mit welcher Eindringlichkeit hat er sich hineingebohrt in die feinsten Seelenregungen dieses armen Streckenwärters! Und wie wundervoll ist die Stimmung des märkischen Kiefernwaldes vom Dichter erfühlt und nachgeschaffen!

Hauptmann hatte die Anregung zu dieser Novelle ebenso wie die zu dem Gedicht „Im Nachtzug" aus oft wiederholten stundenlangen Besuchen bei einem einsam hausenden Bahnwärter in der Nähe Erkners gewonnen, einem kleinen Orte östlich von Berlin. Dort wohnte der Dichter jetzt, nachdem das junge Paar der ersten Berliner Stadtwohnung sehr bald entflohen war. Nebenbei: nur hier in Erkner hat Hauptmann gewohnt, niemals in Friedrichshagen, wenn er auch in dem dort angesiedelten Freundeskreise — wir werden von ihm noch hören — häufig zu Gaste war. Die immer noch durch die Literatur spukende Behauptung, Hauptmann selbst sei Mitglied dieser berühmten Friedrichshagener Literaten-Siedelung gewesen, ist falsch und sei hiermit ausdrücklich richtiggestellt. —

Um mit den Angaben biographischer Art aus dieser Zeit abzuschließen, sei hier noch der mehrere Monate währende Aufenthalt Hauptmanns in Zürich erwähnt, der in das Jahr 1888 fällt.

Hier fand unser Dichter, wie ich schon in anderem Zusammenhange erwähnte, manche der alten Ikarier wieder. Bedeutungsvoller aber für sein ganzes späteres Schaffen war die erneute Hinlenkung auf naturwissenschaftliches Denken in den von Darwin gewiesenen Bahnen. Jetzt mit der entscheidenden Betonung medizinischer, insbesondere psychiatrischer Probleme. Wichtig wurden für den Dichter vor allem die Vorlesungen des berühmten Züricher Seelenforschers Forell. Durch ihn gewann er insbesondere Einblick in die ungeheure gesundheitliche und soziale Tragweite der Alkoholfrage. Im Zusammenhang damit beschäftigten ihn nun lebhaft auch die schwierigen Probleme der Vererbung und alle jene dunklen Grenzgebiete im Seelenleben, die zwischen krank und gesund liegen. Als Dichter weiß er künftig allen diesen Dingen mit dem Scharfblick nicht nur des geborenen, sondern auch des wissenschaftlich geschulten Seelenarztes bis in ihre verborgensten Wurzelfasern nachzugraben. „Vor Sonnenaufgang", „Das Friedensfest", die Neurastheniker Johannes Vockerath und der Maler Schilling in den „Einsamen Menschen" und in „Gabriel Schillings Flucht", Arnold Kramer, Emanuel Quint, aber auch die Mädchengestalten Hannele, Ottgebe im „Armen Heinrich", Gersuind in „Kaiser Karls Geisel" und manche andere Gestalt aus Hauptmanns Werken legen von dieser oft fast visionär anmutenden Fähigkeit des Dichters Zeugnis ab. — Eine unmittelbare Frucht der in Zürich empfangenen Anregungen ist die zu Anfang der neunziger Jahre entstandene novellistische Studie „Der Apostel". Sie zeichnet uns das Hinübergleiten eines religiösen Schwärmers in völlige geistige Umnachtung mit ganz ungewöhnlichem Feinblick.

Mit den Züricher Monaten sind wir indessen den Ereignissen schon ein wenig vorausgeeilt. Wir müssen Hauptmann jetzt noch einmal in seiner ersten Berliner Zeit aufsuchen. In jenen Tagen, in denen er, wie am Schlusse des zweiten Kapitels erzählt wurde, in den Kreis der jungen Literaturrevolutionäre eintrat.

7. Neue Gleise

Als Hauptmann Mitglied des Vereins „Durch" wurde, dessen Kreise bald ein anderer Literatenverein mit dem selbstbewußten Namen „Die Kommenden" schnitt, da war er bereits ein Dichter von Wuchs und von Eigenart. Auch die bestimmende Richtung, in der sein Schaffen künftig liegen sollte, hatte sich schon deutlich abgezeichnet: es war das menschliche Elend in seinen tausenderlei Gestalten und die Sehnsucht nach Erlösung aus diesem Elend durch die Kraft des Mitleids, was den Dichter immer wieder beschäftigen mußte. Dem vornehmsten künstlerischen Mittel, in dem er es bald zur Meisterschaft bringen sollte, war Hauptmann zwar gleichfalls schon auf der Spur, geleitet durch die Empfindung, daß die künstlerischen Mittel immer dem zu gestaltenden Stoff entsprechen müssen — klar erkannt aber hatte er die neue Technik bisher noch nicht. Da wurde nun die Freundschaft mit den jungen Literaturrebellen für Hauptmann von höchster Bedeutung.

Eben jetzt war nämlich die junge Dichtergeneration an der Arbeit, nach der Eroberung des neuen naturalistischen Stoffgebietes nun auch die Technik des Naturalismus auszubilden. Noch war es in der Lyrik nur ein erstes Tasten nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten. Noch waren auch die eigenen epischen Versuche Carl Bleibtreus, dieses großen Rufers im Streit um die neue Kunst, noch waren sogar die Berliner Romane Max Kretzers, mit dem Hauptmann nun bekannt wurde und von dem er in anregendem Verkehr manche soziale Einsicht gewann — noch war das alles zwar im Stoffe neu, in der Technik aber nur wenig von der sonstigen Romanliteratur der achtziger Jahre unterschieden. Noch mehr galt das für das Drama, mit dessen Technik es, wie wir gesehen haben, besonders übel bestellt war.

Die revolutionären Tendenzdramen der Jüngstdeutschen, die oft schaurig schöne Titel hatten wie „Ein Fest auf der Bastille" (Franz Held), „Opfer der Zeit", „Keine Sühne", „Vor dem Streik", „Manometer auf 99" usw. und deren Inhalt an revolutionärer Gesinnung gleichfalls nichts zu wünschen übrig ließ, zeigten in ihrer Form doch noch ganz den alten Stil. Aber immer mehr fühlte man, daß man nicht auf die Dauer den neuen Wein werde in die alten Schläuche fassen können, daß der neue Inhalt unwiderstehlich auch nach neuen Formen dränge.

Und wie die Zeit selbst mit ihrem gewaltigen sozialen Umschichten, mit dem Versinken der einen und dem Aufsteigen anderer

Gesellschaftsklassen, wie sie mit ihren tausend neuen Fragenstellungen der Kunst ihre neuen Gegenstände geschenkt hatte, so wies die neue Zeit der Kunst nun auch selbst die neuen Gleise.

Es ist die Zeit des Mikroskops, des Reagenzglases, der chemischen Analyse und der Feinmechanik, die jetzt heraufgekommen ist. Der Naturforscher hat gelernt, im Wassertropfen eine Welt von Lebewesen in ihrem Werden und Vergehen zu beobachten. Ein winziges Tröpflein Blut lehrt jetzt den Arzt Wesen und Wirken furchtbarster Volksseuchen erkennen. Auge und Ohr werden aufs äußerste verfeinert und wenn eine frühere Zeit im Elefanten, im Walfisch, im Mammut und Mastodon die höchsten Wunderwerke der Schöpfung bestaunt hatte, so wird jetzt der Bazillus zum Wahrzeichen der wissenschaftlichen Forschung.

Es konnte nicht ausbleiben, daß in solcher Zeit auch dem Künstler neue Organe des Sehens und Hörens zuwuchsen, daß auch sein Auge, sein Ohr sich ständig verfeinerten und verschärften, daß die Empfangs- und Weiterleitungsstationen auch seines Nervenapparats immer reizempfindlicher wurden. Kein Wort ist darüber zu verlieren, wie große Künder menschlichen Innenlebens die griechischen Tragiker, ein Shakespeare, ein Goethe gewesen sind kraft des göttlichen Funkens, der ihnen dunkelstes Seelenland taghell erleuchtete. Aber nicht jeder Dramatiker ist ein Shakespeare, nicht jeden trägt der Götterflug des Genies hinweg über die Mängel und Unzulänglichkeiten der zeitgebundenen künstlerischen Mittel. Diese zeitgebundenen Mittel aber erlaubten dem Dichter, besonders dem dramatischen Dichter, ehedem nur die Darstellung menschlicher Leidenschaften wie Liebe, Haß und Eifersucht in ihren großen Umrissen. Jetzt endlich wurde es möglich, hineinzudringen auch in die letzten Untergründe des Seelenlebens, ihre unwillkürlichen Aeußerungen zu belauschen und zu gestalten. Hatte die alte Kunst nach einem bekannten Wort nur das Schöne darstellen wollen, so wurde es jetzt das Ziel, schön, das heißt: wahr darzustellen. Die Brüder Goncourt, die neben Zola und den Aelteren, den Flaubert und Balzac, jetzt immer mehr die Lehrmeister der jungen deutschen Dichter wurden, drückten das einmal so aus: „Wir haben uns zum Ziele gesetzt, bei der Nachwelt unsere Zeitgenossen aufleben zu lassen durch die glühende Stenographie des Gesprächs, durch die psychische Ueberraschung einer Geste, durch diese kleinsten Züge der Leidenschaft, in denen sich eine Persönlichkeit enthüllt."

Die „konsequenten Naturalisten" Berlins — so nannten sie sich mit stark betonter Gegensätzlichkeit sowohl zu Zola und zu Ibsen

wie auch zu den „Realisten" in München und Leipzig, die weniger Rebellen in der Kunstform als im Kunststoff waren — die Berliner „konsequenten Naturalisten" führten diesen Gedanken mit äußerster Folgerichtigkeit durch. Ihr hervorragendster Theoretiker war Arno Holz, den wir bereits als Verfasser des „Buches der Zeit" kennengelernt haben, dieses in die muffige Windstille der deutschen Unkunst um 1885 herum so keck hineinfahrenden Trompetenstoßes. Holz hat sein und seiner näheren Freunde künstlerisches Glaubensbekenntnis später in dem Wort zusammengefaßt: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder Natur zu sein." Dieser berühmte Satz ist in seiner scharfen Zuspitzung sicher nicht richtig. Wenn man diese Dinge denn überhaupt einmal auf eine allgemeine Formel bringen will, so trifft die von Emile Zola gefundene besser ins Schwarze: „Die Kunst ist ein Stück Welt, gesehen durch ein Temperament." Es wird sich uns noch zeigen, wie gerade die Kunst Gerhart Hauptmanns diese Formulierung Zolas bestätigt. Arno Holz allerdings erblickte in Zolas Satz einen Verrat an den heiligsten Grundsätzen der Moderne. Er strafte für diese „jammervolle Inkonsequenz" den Altmeister der neuen Kunst denn auch nach Kräften ab. . . .

Im Gegensatz zu dem, was später Hauptmann nicht theoretisch verkündete, wohl aber dichterisch leistete, wollte Holz den Künstler und sein „Temperament" (Zola braucht das Wort in dem Sinne von: Persönlichkeit) aus dem Kunstwerk überhaupt ausschalten. Er ist durch diesen Vordersatz nicht nur in seiner Theoretik zu den unmöglichsten Schlußfolgerungen gelangt, sondern er hat damit zugleich auch — und das ist das Schlimmere — sein eigenes reiches und tapferes Künstlertemperament dem Starrsinn seiner Theorie zum Opfer gebracht. Und wenn Holz einmal über den heiligen Beruf des Künstlers das Wort fand: „Künstler sein, heißt den Mut haben, wie jene alten Christenpriester unter die Heiden zu gehen und ihren Götzen, während die Brüllenden ums Feuer tanzen, den Kopf abschlagen", so war das in seinem Munde ganz gewiß keine Redensart, aber man muß leider sagen, daß er selbst dem Götzen seiner Theorie zuliebe dem dichterischen Genius, der in ihm wohnte, den Kopf abgeschlagen hat. Denn dieser dichterische Genius Arno Holzens, geschult am Vorbild Geibels, schwelgte genießerisch in einem Meer von Reim und Rhythmus, von Form und Farbe. Indem er Form und Farbe in jahrelanger peinvoller Selbstkasteiung in sich ertötete, beging er künstlerischen Selbstmord. Er glaubte ehrlich, durch diesen Selbstmord der

Kunst zu dienen, opferte sich aber in Wirklichkeit nur einem abstrakten Kunstbegriff. . . .

Wie Holz seine neue Theorie auffaßte, zu der er sich in mühseligen Studien und Studienreisen durchgekämpft hatte, davon erzählt Heinrich Hart ein hübsches Beispiel; die Freunde sitzen im Berliner Café Monopol am Friedrichstraßenbahnhof — damals einem Lieblingsplatz für Literaturrebellen, heute einem Stelldichein der Filmwelt — und nun doziert Holz: „Er entwickelte seine Ansicht am Beispiel eines vom Baume fallenden Blattes. Die alte Kunst hat von dem fallenden Blatt weiter nichts zu melden gewußt, als daß es, im Wirbel sich drehend, zur Erde sinkt. Die neue Kunst schildert diesen Vorgang von Sekunde zu Sekunde, sie schildert, wie das Blatt, jetzt auf dieser Seite vom Licht beglänzt, rötlich aufleuchtet, auf der andern schattengrau erscheint, in der nächsten Sekunde ist die Sache umgekehrt, sie schildert, wie das Blatt erst senkrecht fällt, dann wieder lotrecht sinkt, sie schildert — ja, der Himmel weiß, was sie sonst noch zu berichten hat. Ich hab's vergessen."

Ein Beispiel auch dafür, mit welcher pedantischen Sorgfalt diese neue Technik von den ersten deutschen Naturalisten nun praktisch gehandhabt wurde; Arno Holz und Johannes Schlaf wollten, als sie ihren „Papa Hamlet" schrieben, eine bestimmte gespenstische Nachtstimmung wiedergeben. Was taten sie, um sich selbst diese Stimmung recht anschaulich zu machen? Sie verdunkelten ihr Zimmer, zündeten in einem blauen Wasserglase ein Nachtlicht an und legten um dieses herum einen Zeitungsbogen; nur auf diese umständliche Weise glaubten sie sich den Eindruck bestimmter Lichtreflexe, die sie schildern wollten, deutlich machen zu können. . . .

In technisch so fleißiger Filigranarbeit sind die ersten Arbeiten von Holz und seinem Herzensfreunde Schlaf alle zusammengebastelt worden — die „Papierne Passion", die eben genannte Skizzensammlung „Papa Hamlet", das Drama „Familie Selicke" (das alles wurde später zusammengefaßt in den „Neuen Gleisen") und auch der von Schlaf allein verfaßte „Meister Oelze". Die Charakteristik der einzelnen Personen durch eine mit feinstem Gehör der Natur abgelauschte und bis ins Letzte hinabsteigende Individualisierung der Sprache ist in allen diesen Arbeiten schlechthin meisterhaft. Nur fehlt ihnen schließlich doch das Beste — die Seele! Sie sind Photographie, aber nicht Gemälde. Sie sind ein Stück Natur, gewiß, aber sie sind nicht gesehen durch ein künstlerisches Temperament im Sinne Emile Zolas. Und das ist es, was sie im tiefsten Grunde von den Arbeiten Gerhart

Hauptmanns unterscheidet, der ihrer Technik Außerordentliches verdankt. Durch diese technische Anregung ist die Bekanntschaft mit Holz, die Hauptmann im Verein „Durch" machte, für ihn in der Tat von entscheidender Bedeutung geworden.

* * *

Ich sagte vorhin, daß diesen neuen technischen Mitteln auch Hauptmann schon auf der Spur gewesen war, bevor er die jungen Berliner Naturalisten kennen lernte. Wie er als Gegenstand der Kunst schon im „Promethidenlos" das romantische Nirgendwo verworfen und sich selbst gemahnt hatte:

„Kehr um! Die Sohlen Deiner Füße hefte
An diese Welt mit fieberheißer Hast!
Aus ihr entsteigen alle Deine Kräfte",

so hatte er in der gleichen Dichtung auch schon ausgesprochen:

„Es muß Natur der Kunst die Wege bahnen."

Damit hatte er, zunächst allerdings nur in der Theorie, klar ausgesprochen, durch welche künstlerischen Mittel allein „diese Welt" heute künstlerisch zu erfassen und zu gestalten sei.

So fand er in der neuen Kunsttechnik, die jetzt in allen Berliner Literaturcafés Gegenstand wilder Debatten war, und in dem, was Holz ihm brachte, schließlich doch nur das, was er selbst längst gesucht und geahnt hatte.

* * *

Einer seiner Bekannten von damals, der schon mehrfach erwähnte Adalbert von Hanstein, hat uns Schilderungen aus Hauptmanns erster Berliner Zeit gegeben, aus denen ich einiges hierhersetzen möchte. So erzählt Hanstein:

„Er wurde damals noch hin und her geschleudert von einem Gegensatz zum andern. Hatte ich ihn heute verlassen als einen Kretzerschwärmer, so kam er mir morgen in seinem Garten mit einem Band Byron entgegen und glaubte hier den rechten Lehrmeister gefunden zu haben. Auf seinem Tische lag Bleibtreus Revolutionsbroschüre neben der Anthologie „moderner Dichtercharaktere" und dem Holzschen „Buch der Zeit". Die erste persönliche Berührung fand er mit Kretzer, den er damals oft zu sich ladete. Dann folgte er mir in den Verein „Durch", und bald las er seine halbfertigen Entwürfe, wie den „Bahnwärter Thiel", einem jungliterarischen Areopag vor. Da fanden sich die Brüder Hart

und andere Jüngere ein. Nach allen Seiten wurde in jüngstdeutscher Art die Theorie der Dichtkunst erörtert. In kleinen kritischen Aufsätzen für die akademische Zeitschrift wandte Hauptmann sich scharf gegen die bemalten Statuen. Wertvoller waren die Gedichte, die er für diese Zeitschrift beisteuerte, in denen sich seine weiche Romantik mit seinem sozialen Mitleid eigentümlich verquickte."

Und an anderer Stelle berichtet Hanstein:

„Oft besuchte er mich in Berlin, oft ich ihn in seiner freundlichen Villa, wo die geistreiche Gattin stets Anregung zu verbreiten wußte, und wo ich mit Hauptmann mich oft genug so in Gesprächen von künftigen Plänen und Hoffnungen vertiefte, daß der Besuch sich oft mehrere Tage ausdehnte. Was mir vor allen Dingen an ihm auffiel, und was jedem auffallen mußte, war sein starker sozialethischer Zug. Er sah sein ganzes noch junges Leben in diesem Lichte. Die Kindheitserinnerungen an den väterlichen Gasthof hielten ihm den Gegensatz zwischen reichen Badegästen und armen Ortseinwohnern fest. Im Gymnasium tadelte er das Fernstehen der Wissenschaft vom Leben, an die jungen Künstler dachte er ungern, da sie meist ohne Ideale ihre Kunst betrieben, und selbst in die Erinnerung an die wunderschönen Landschaften Italiens und Spaniens mischte sich in ihm immer die Vorstellung der hungernden, schmutzigen Menge des armen Volkes daselbst.... Er meinte, alle Reden, die man halten, alle Dichtungen, die man schaffen könne, würden die Menschheit doch nicht um ein Senfkorn vorwärts bringen. Bei alledem habe ich nie einen Menschen gesehen, dem das soziale Empfinden mehr in Fleisch und Blut, ja in das ganze Nervensystem übergegangen war, als ihm."

Wichtiger als die Bekanntschaft mit Hanstein und etlichen anderen Literaten wurde für Hauptmann die enge Freundschaft mit zwei Männern, die er gleichfalls im Verein „Durch" kennen lernte, und die damals beide mit Leib und Seele in der sozialistischen Bewegung standen. Ich spreche von Bruno Wille und Wilhelm Bölsche. Wille, der frühere Theologe, war eine nachdenkliche Dichternatur, der sein Wesen vielleicht selbst am klarsten umrissen hat, als er einer seiner ersten Gedichtsammlungen den Titel gab: „Einsiedler und Genosse". Auch der Kölner Wilhelm Bölsche, der ursprünglich Kunstgeschichte studiert hatte und sich später dadurch so verdient gemacht hat, daß er in meisterhaft gemeinverständlicher Darstellung naturwissenschaftliche Erkenntnis ins Volk brachte, ist im Grunde eine Künstlernatur; es gibt von

ihm einige historische Romane aus der römischen Kaiserzeit und die seltsam feine und stimmungsvolle Spreewalderzählung „Die Mittagsgöttin". Noch heute verknüpft ihn mit dem Dichter enge Freundschaft; er hat sich seit langen Jahren in Schreiberhau angesiedelt und ist so wieder wie einst in alten Berliner Tagen Hauptmanns Nachbar geworden.

Durch Wille und Bölsche wurde Hauptmann von neuem auf Marx gebracht, der ihm schon seit Jena kein Fremder mehr war; auch auf Friedrich Nietzsche, dessen Stern eben aufging, wiesen die Freunde Hauptmann hin. Endlich weckte Bölsche, der spätere Freund und Biograph Ernst Haeckels, in Hauptmann auch wieder die Erinnerung an Darwin und an seine alten naturwissenschaftlichen Interessen.

Durch den jungen sozialistischen Schauspieler Julius Türk, dessen stets begeistertes Gemüt zahllose grundstürzende Neuerungspläne wälzte, kam Hauptmann in stärkere Fühlung mit Theaterkreisen.

Alle drei brachten ihm schließlich auch die sozialistische Arbeiterbewegung Berlins, die damals besonders hohe Wellen warf, lebendig nahe.

Eines wie großen Ansehens sich Gerhart Hauptmann bald im Kreise der jungen Dichtergeneration erfreute, zeigt sehr schön das Tagebuch Otto Erich Hartlebens. Hartleben, der sich zu jener Zeit noch als Referendar bei allerlei Gerichten mit der Stilisierung schöner Urteile in Zivilprozessen abquälte, legt nach diesen Aufzeichnungen in wichtigen Fragen auf Hauptmanns Urteil den entscheidenden Wert und fügt sich ihm gern und bedingungslos. Er nennt Hauptmann einen „honetten vornehmen Kerl".

So ehrte man denn auch nur den jungen Dichter, wenn man seine Einladung, das erste Stiftungsfest des Vereins „Durch" in seiner Villa zu feiern, mit Begeisterung annahm. Es soll an diesem Tage und in der ihm folgenden Nacht hoch hergegangen sein in Erkner. . . .

8. Sonnenaufgang

Dem Elend des deutschen Dramas in den beiden ersten Jahrzehnten nach der Reichsgründung entsprach der niedrige Stand der deutschen Theaterkultur. Routine, Geschäft, Zensur: mit den drei Worten läßt sich dieser Tiefstand, lassen sich zugleich seine Ursachen und seine Wirkungen kennzeichnen.

Hier sollte der Verein „Freie Bühne" helfen. Die Einladung zur Gründungsversammlung ging von zwei jungen Literaten aus, deren Namen später im politischen Leben Deutschlands sehr bekannt geworden sind. Sie hießen Maximilian Harden und Theodor Wolff. An einem Märzsonntage des Jahres 1889 erfolgte in einem Berliner Weinrestaurant die Konstituierung des Vereins. Es waren nur etwa acht der Eingeladenen erschienen, unter ihnen die Brüder Hart, Ludwig Fulda, Paul Schlenther, Otto Brahm und der Verlagsbuchhändler S. Fischer. Gemeinsam verfaßten die Acht einen Aufruf. In ihm wurde über die Absicht der Gründer gesagt:

„Uns vereinigt der Zweck, unabhängig von dem Betriebe der bestehenden Theater und ohne mit diesen in einen Wettkampf einzutreten, eine Bühne zu begründen, welche frei ist von den Rücksichten auf Theaterzensur und Gelderwerb. Es sollen während des Theaterjahres in einem der Berliner Schauspielhäuser etwa zehn Aufführungen moderner Dramen von hervorragendem Interesse stattfinden, welche den ständigen Bühnen ihrem Wesen nach schwer zugänglich sind. Sowohl in der Auswahl der dramatischen Werke wie auch in ihrer schauspielerischen Darstellung sollen die Ziele einer der Schablone und dem Virtuosentum abgewandten lebendigen Kunst angestrebt werden."

Wie wollte man nun diesen schönen Zweck erreichen? Paul Schlenther, einer der Acht, sagt darüber: „Das Bedürfnis der Zensurfreiheit wies den Weg. Es durfte auf die geplanten Vorstellungen kein öffentliches Abonnement ausgegeben werden, sondern es mußte sich ein Verein zusammenschließen, innerhalb dessen die Aufführungen vor sich gehen konnten."

In seiner Einführung zu der alsbald ins Leben gerufenen Zeitschrift des neuen Vereins, der „Freien Bühne", kündet Otto Brahm Kampf an „der alten Kunst, die vor dem Tage auswich, die nur im Dämmerschein der Vergangenheit Poesie suchte und mit scheuer Wirklichkeitsflucht zu jenen idealen Fernen schwebte, wo in ewiger Jugend blüht, was sich nie und nirgends hat begeben". Zugleich aber war Brahm weitsichtig genug, sich nicht

mit Haut und Haaren dem „konsequenten Naturalismus" zu verschreiben und in ihm nun das letzte Wort aller Kunstentwicklung überhaupt zu sehen: „Dem Naturalismus Freund, wollen wir eine gute Strecke Weges mit ihm schreiten, allein es soll uns nicht erstaunen, wenn, wie im Verlauf der Wanderschaft, an einem Punkte, den wir heute noch nicht überschauen, die Straße plötzlich sich biegt und überraschend neue Blicke in Kunst und Leben sich auftun. Denn an keine Formel, auch an die jüngste nicht, ist die unendliche Entwicklung menschlicher Kultur gebunden."

Am 30. September 1889 fand die erste Aufführung des Vereins statt; man gab Ibsens „Gespenster". Mit starkem Erfolge. Für Sonntag, den 20. Oktober, mittags 12 Uhr, war die zweite Vorstellung angesagt; auch sie sollte in den Räumen des Lessingtheaters vor sich gehen. Das Stück, das man geben wollte, hieß „Vor Sonnenaufgang, ein soziales Drama in fünf Aufzügen". Als seinen Verfasser nannte der Theaterzettel einen der großen Oeffentlichkeit bisher ganz unbekannt gebliebenen Dichter: Gerhart Hauptmann.

* * *

Die Widmung der ersten Auflage von „Vor Sonnenaufgang" sieht so aus: „Björne P. Holmsen, dem konsequentesten Realisten, Verfasser von „Papa Hamlet", zugeeignet in freudiger Anerkennung der durch sein Buch empfangenen entscheidenden Anregung."

Dieser Björne P. Holmsen ist niemand anders als — das Freundespaar Arno Holz und Johannes Schlaf. Der Grund, der sie zur Wahl des merkwürdigen Pseudonyms veranlaßt hatte, ist sehr kennzeichnend für das deutsche Publikum von damals; es war „die alte, bereits so oft gehörte Klage, daß heute nur die Ausländer bei uns Anerkennung finden, und daß man, namentlich um ungestraft gewisse Wagnisse zu unternehmen, zum mindesten schon ein Franzose, ein Russe oder ein Norweger sein muß".

Diese Berechnung hatte sich denn auch prompt als richtig erwiesen, und alle Welt, die skandinavische Presse nicht ausgeschlossen, zerbrach sich ein halbes Jahr lang den Kopf über den neuen Stern aus dem Norden. . . .

Holz und Schlaf wohnten damals zu zweit in einem engen Dachstübchen zu Niederschönhausen bei Berlin — hatte doch das weit über 500 Seiten starke „Buch der Zeit", wie das deutschen Dichtern so geht, seinem Verfasser an Honorar nur ganze 25 (fünfund-

zwanzig!) Reichsmark eingetragen. Dort in Niederschönhausen las Holz um die Jahreswende 1888 auf 1889 Gerhart Hauptmann den „Papa Hamlet" vor. Hauptmann fand in der Wortbehandlung und Führung des Gesprächs in diesen novellistischen Studien, die sich der Dramenform aufs äußerste annäherten, die neue Technik, nach der er selbst schon lange unsicher getastet hatte, und es wurde ihm nun endgültig klar, daß das wesentlichste Gebiet seiner eigenen Kunst künftig das mit dieser neuen Technik gearbeitete Drama, nicht die Erzählung, nicht das Gedicht sein werde. In diesem Sinne ist die durch Holz und Schlaf empfangene Anregung für Hauptmann in der Tat „entscheidend" gewesen, und wenn auch Holz heute von den Gefühlen der Bitterkeit dem erfolgreicheren Freunde jener Jahre gegenüber nicht ganz frei sein mag und in ihm einen „Abtrünnigen" sieht, so hat umgekehrt Hauptmann selbst nie vergessen, was er jener „entscheidenden Anregung" schuldet, und noch heute denkt er gern und ohne Groll an den einstigen Freund.

Ursprünglich war beabsichtigt, daß Hauptmann und Holz das Stück, das Hauptmann jetzt im Kopfe trug, gemeinsam verfassen wollten — es sollte den Titel haben „Der Säemann". Erfreulicherweise ist aus dieser Kompagniearbeit nichts geworden. So sehr es Holz zu solcher Arbeitsform zog (er hat nicht nur mit Schlaf, sondern auch mit seinem Freunde Jerschke gemeinsam Arbeiten verfaßt), so wenig lag und liegt sie Gerhart Hauptmann. So flüchtete dieser denn mit seinen Plänen zu Bruder Georg nach Bergedorf; von dort kam er im Frühjahr 1889 mit dem nahezu vollendeten Manuskript in der Tasche zurück. Im Kiefernwald bei Erkner las er es den Freunden vor: „Ich sehe", so erzählt Bölsche darüber, „eine hübsche Stunde, wie man sie im Leben nicht oft hat: unter den Kiefern gelagert ein paar gute Freunde und Hauptmann liest aus dem Manuskript vor. Da konnte man wohl über Allerlei debattieren — aber das wußten wir schon im zweiten Akte: das ist einer — und was für einer! Nicht bloß unser lieber Geselle aus so und so viel guten Stunden, sondern ein dramatischer Dichter, der den Jahrhunderten gehört."

* * *

Der 20. Oktober 1890 wurde zum denkwürdigsten Tag in der deutschen Theatergeschichte des neunzehnten Jahrhunderts. Wie Hanstein bezeugt, waren „die aufgeregten Jüngstdeutschen ins Theater gezogen wie in eine Schlacht. Hier galt es ihnen jetzt, mit Händen und Füßen der naturalistischen Kunstanschauung den

Sieg zu ertrampeln und zu erklatschen. Aber auch die Schar der Gegner war kampfbereit. Ja, einige derselben hatten sich im wirklichen Sinne des Wortes „ausgerüstet", nämlich mit sogenannten Radauflöten. Der bekannte Arzt und Journalist Dr. Kastan brachte sogar in der Tasche verborgen eine richtige Geburtszange mit, um sie im geeigneten Moment, diesmal zu einem anderen als ärztlichen Zwecke, gebrauchen zu können." Diese Hochspannung, so erzählt Richard Dehmel, der auch dabei war, „entlud sich in einer Weise, die in den Annalen selbst der radauseligsten Berliner Vorstadtschmieren nicht ihresgleichen finden dürfte. . . . Alt und jung und rechts und links gab sich dem jungenhaften Vergnügen hin, mit Radauflöten und Stiefelabsätzen den neuen Mann zu empfangen, wenn er auf der Bühne erschien. Von Akt zu Akt wuchs der Lärm. Schließlich lachte und jubelte, höhnte und trampelte man mitten in die Unterhaltung der Schauspieler hinein."

Seinen Höhepunkt erreichte der Skandal bei jener Stelle, an der — hinter der Szene natürlich — eine Entbindung vor sich geht. Hier rief der genannte Dr. Kastan, der übrigens, ein Neunzigjähriger, heute noch in geistiger Frische lebt und sich, gemeinsam mit dem längst versöhnten Hauptmann, gern jenes denkwürdigen 20. Oktober erinnert, laut in das Parkett hinein: „Sind wir denn hier in einem Bordell oder in einem Theater?" Dabei erhob er sich und zog das mitgebrachte Instrument aus der Tasche, um es auf die Bühne zu werfen. Rasender Tumult erhob sich. Einige wollten ihn aus dem Theater zerren, andere traten für ihn ein. Man spielte das Stück mühsam zu Ende, lachte den Helden des Dramas aus und jubelte doch wieder den Verfasser hervor, um dann zu zischen.

Und dieser? „Ein längliches, glattes Knabengesicht, aus dem zwei dunkle, melancholische Augen fast zaghaft auf die vielen Menschen niederschauen," berichtet Edgar Steiger, „eine sehr hohe Stirn, die das zurückgekämmte, leicht gelockte Haar völlig frei läßt, eine kräftige Bogennase, die in Verbindung mit dem langen vorspringenden Kinn der ganzen Physiognomie etwas Altweibermäßiges verleiht, große Ohren und ein ziemlich breiter, aber feingeschwungener Mund mit einem weinerlich-predigerhaften Zug — das alles erinnert viel mehr an einen modernen Heiligen des jüngsten Tages als an einen blutigen Revolutionär."

Theodor Fontane aber, der Hauptmann hier zum ersten Male sah, schildert den Eindruck, den der junge Dichter auf ihn machte, launig so: „Statt eines bärtigen, gebräunten, breitschultrigen

Mannes mit Schlapphut und Jägerschem Klapprock erschien ein schlank aufgeschossener, junger blonder Herr von untadeligstem Rockschnitt und untadeligsten Manieren, verbeugte sich mit einer graziösen Anspruchslosigkeit, der wohl auch die meisten seiner Gegner nicht widerstanden haben. Einige freilich werden aus dieser Erscheinung, indem sie sie für höllische Täuschung ausgeben, neue Waffen gegen ihn entnehmen und sich gern entsinnen, daß der verstorbene Geheime Medizinalrat Caspar sein berühmtes Buch über seine . . . gerichtsärztlichen Erfahrungen mit den Worten anfing: Meine Mörder sahen alle aus wie junge Mädchen."

Auch eine zwölf Jahre später niedergeschriebene Erinnerung Wilhelm Bölsches möge hier Platz finden: „Ich sehe heute noch jenen Premierenmorgen. Auf der Bühne schob sich langsam das wunderliche Stück dahin mit seiner Größe wie mit seinen Schrullen, aber in jeder Faser ein Dichterwerk. Rechts an der Proszeniumsloge aber lehnte Paul Lindau, zuckte die Achseln, hob die Arme zum Himmel, stieß seine Nachbarn an und lachte endlich mit dem ganzen fröhlichen Lachen, das ihm an und für sich so gut stand. Es waren eben zwei Welten. . . ."

Der ungeheuerliche Theaterskandal hatte zur Folge, daß weit über Berlin hinaus viele Wochen lang „Vor Sonnenaufgang" das allgemeine Gesprächsthema bildete. Der Freien Bühne strömten viele Hunderte von neuen Mitgliedern zu — manche von ihnen gewiß nur aus Gier nach ähnlichen Sensationen. Auch Prozesse wurden geführt. So schloß die Freie Bühne Dr. Kastan aus, mußte ihn aber, durch ein Gerichtsurteil gezwungen, wieder zum Mitgliede machen. Und was dergleichen Zwischenfälle mehr waren, die die Oeffentlichkeit noch lange in Atem hielten. . . . Von den Schauspielern, die bei der Aufführung mitgewirkt hatten, sind zwei später sehr bekannt geworden: Gustav Kadelburg und Else Lehmann, die dann noch manches Stück Gerhart Hauptmanns mit aus der Taufe gehoben hat und zu einer der ersten Hauptmanndarstellerinnen der deutschen Bühne geworden ist.

* * *

Dafür, daß das Interesse an Hauptmanns Erstlingswerk nicht so bald erlosch, sorgte an seinem Teile auch das langandauernde Hin- und Herschießen der Presse. Auch dem Erstlingswerke Schillers, seinen kraftgenialischen „Räubern", hatte ein gutes Jahrhundert zuvor die Kritik zum größten Teile völlig hilflos gegenübergestanden und ohne eine Spur von Witterung für

das titanenhafte Dichtertemperament, das da nach Ausdruck rang. Was aber war das gewesen gegen die wilde Flut sinnloser Beschimpfungen, die sich jetzt über Hauptmann ergoß! Da hatte der eine Kritiker in dem jungen Dichter ein „Individuum mit einer ausgesprochenen Verbrecherphysiognomie" entdeckt, „von dem man nichts anderes als anrüchige und schmutzige Stücke erwarten" könne. Da stellte ein zweiter fest, dieser Mensch kenne ausschließlich „Freude an Schmutz und Gemeinheit". Die „Nord- und Ostseezeitung" in Kiel nannte das Stück „widrige Pornographie" und meinte, hoffentlich werde der Verfasser derartigen Schundes in Deutschland niemals wieder einen Verleger finden. „Es stünde traurig um den Geschmack und die sittlichen Anschauungen unseres Volkes, wenn Bücher solchen Schlages bei ihm Eingang finden könnten." Dann wieder wurde Hauptmann „der unsittlichste Bühnenschriftsteller des Jahrhunderts" genannt, ein „poetischer Anarchist", ein „Talent in unreiner Verpackung". Auch an Kosenamen wie „Schwein" und „Schnapsbudensänger" fehlte es nicht. Conrad Alberti tobte gegen das Stück als gegen ein „Gemengsel von Unsinn, Kinderei und Verrücktheit", es sei ein „Gemisch von Schmutzereien, Roheiten, Brutalitäten und Gemeinheiten", die ganze Freie Bühne sei nichts anderes als „eine rein persönliche Spekulation allerniedrigster und schmutzigster Art". Und im preußischen Dreiklassenlandtage seligen Angedenkens fauchte ein Junker, Hauptmann habe das Theater zum „intellektuellen Bordell" herabgewürdigt. So war jedes Wort, das der junge Dichter zu hören bekam, ein Nachttopf — und kein leerer....

Auch die zünftigen Literaturhistoriker rückten ins Feld; Professor Heinrich Bulthaupt, der schon in anderem Zusammenhange genannt wurde, fragte entrüstet, ob so etwas „denn überhaupt noch Kunst" sei, und auf der nächsten Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft in Weimar „erledigte" er in seinem Vortrage über Shakespeare und den Naturalismus den unglücklichen Dichter ein für alle Male.

* * *

In diesem ganzen Troß von lauter Beckmessern gab es nur einen einzigen Hans Sachsen, der da fühlte, es sei hier wirklich nicht damit getan, diesem neuen Walter Stolzing aus der Dornenhecke der Kritik heraus ein paar Dutzend Fehler gegen die heiligen Gesetze der Tabulatur anzustreichen; nur einen gab es, der heraushörte, daß dem Vogel, der hier so seltsam neue Töne gefunden hatte, der Schnabel hold gewachsen sei. Und dieser Eine bewahrte seine Erkenntnis nicht still im Busen, sondern trat tapfer dem

Verfemten zur Seite. Es war der treffliche alte Theodor Fontane. Obwohl selbst ein Mann der alten Generation, hatte er sich auch im weißen Haar noch ein junges Herz bewahrt, das alles Neue freudig und ohne Vorurteil aufnahm. Schon bei Arno Holzens ersten klirrenden Gesängen hatte er aufgehorcht und klar gefühlt, daß da unter diesen jungen Leuten etwas Neues und Großes zum Licht dränge. „Hier scheiden sich die Wege, hier trennt sich alt und neu" hatte er damals gesagt. Und als nun Hauptmann ihm den „Sonnenaufgang" schickte, da schrieb der alte Dichter dem jungen durch dessen Verleger einen langen Brief; ihn selbst grause zwar noch ein wenig vor der neuen Kunst, meinte er. Aber rückhaltlos erkenne er an, daß hier wirklich ein naturalistisches Kunstwerk geschaffen sei; „Vor Sonnenaufgang" bedeute die Erfüllung Ibsens. Mit dem künstlerischen Scharfblick des Kritikers, der selbst Dichter ist, erkannte er aber auch die Unterschiede zwischen Hauptmann und Ibsen, von denen noch zu sprechen sein wird.

Kurz: während das Unverständnis der Durchschnittskritik und des gelehrten Akademikertums Orgien feierte, sah der alte Fontane in Hauptmann mit sicherem Gefühl nicht nur „einen von den Neuesten", sondern auch einen von den Besten. Rührend fast ist dies kleine Gedicht, das er unter dem frischen Eindruck des Theatermittags vom 20. Oktober schrieb:

„Ob unsere Jungen in ihrem Erdreisten
Wirklich 'was Besseres schaffen und leisten,
Ob dem Parnasse sie nähergekommen,
Oder bloß einen Maulwurfshügel erklommen —
Eins läßt sie stehen auf festem Grunde:
Sie haben den Tag, sie haben die Stunde,
Der Mohr kann gehn, neu Spiel hebt an:
Sie beherrschen die Szene, sie sind dran."

Man weiß, daß der alte Fontane alsbald selbst noch die Wege der Jungen gewandelt ist und dabei manchen Zwanzigjährigen rüstig überholt hat. Und so konnte Ernst von Wolzogen dem Wackeren an seinem siebenzigsten Geburtstage den Gruß der Jugend zurufen:

„Du hast nicht olympisch das Haupt geschüttelt,
Als die Grünen am Tor des Parnaß gerüttelt —
Du hast Dich zu ihnen hinabbegeben
Und noch einmal hinein in das brausende Leben,
Weil Du schauen wolltest mit eigenen Augen,

Was all der Spektakel wohl möchte taugen.
Dann hast Du geprüft und wohl überlegt,
Wie der ältere Freund, der weisere, pflegt.
Dann hast Du gedichtet. . . Und eh' man's gedacht —
Hast Du es einfach besser gemacht!" —

Gerhart Hauptmann hat nur eine Pflicht der Dankbarkeit erfüllt, als er sein zweites Drama, das „Friedensfest", dem greisen Wegbereiter des ersten in „ehrfurchtsvoller Zueignung" widmete.

Neben Fontane und den näheren Freunden des Dichters war es vor allem wieder der treue Bruder Carl gewesen, der mit innigstem Anteil Gerharts erstes Drama begrüßt hatte. „Tausend Freuden zu Deinem ersten Schritt in die Unsterblichkeit", so hatte er, fern von Berlin, in jauchzender Depesche schon die Buchausgabe des Stückes willkommen geheißen.

Lebhaft erinnere ich selbst mich noch des Eindrucks, den „Vor Sonnenaufgang" auf uns Gymnasiasten machte. Heimlich lasen wir das Stück und oft habe ich damals Loths flammende Reden gegen die kapitalistische Wirtschaftsordnung zwar gewiß sehr schlecht aber mit glühender Begeisterung meinen Mitschülern vorgetragen.

* * *

Angesichts des trostlosen Versagens fast der gesamten bürgerlichen Kritik Hauptmanns erstem Drama gegenüber wird es stets ein Ruhmestitel der sozialistischen Presse bleiben, zu jener Zeit bereits in Hauptmann den großen Dichter erkannt und ihm durch all' das Gestrüpp von Dummheit und Bosheit hindurch den Weg in Freie gebahnt zu haben. Dieser Ruhmestitel steht um so höher, als damals, zur Zeit des Ausnahmegesetzes, die Arbeiterblätter, von denen jedes einzelne täglich aufs neue mühselig um sein politisches und materielles Bestehen ringen mußte, bis aufs äußerste in Anspruch genommen waren von Dingen des Tageskampfes. Und doch fanden sie die Weite und Freiheit des Blickes, auch hier ihre Kraft einzusetzen, wo kein Arbeiterinteresse im engeren Sinne auf dem Spiel stand, wo es aber um eine große Sache des geistigen Fortschritts ging.

Schon am Tage vor der Aufführung kündigte Arno Holz das Werk in der „Berliner Volkstribüne" in einem langen Artikel begeistert an; es trägt, sagt er, „die Bezeichnung soziales Drama mit Ehren. Wo und von wem ist bisher ein soziales Drama geschrieben worden? Gerhart Hauptmann ist der erste und es wäre zu wünschen, daß er nicht der letzte bliebe." Nach der Aufführung aber schrieb in dem gleichen Arbeiterblatte, von dem im

folgenden Kapitel noch gesprochen werden wird, Conrad Schmidt: „Wenn der Verfasser hält was er verspricht, so wird er unzweifelhaft in wenigen Jahren ringsum in Deutschland, ja vielleicht bis über die Grenze hinaus bekannt werden und durch seine Werke großen Einfluß auf das Publikum gewinnen."

In der „Neuen Zeit" brach Freund Simon schon nach Erscheinen der Buchausgabe eine Lanze für Hauptmann. Den Sturm, der kommen würde, vorausahnend, beklagte er lächelnd den Dichter: „Armer Autor! Wir sehen schon die Luft verfinstert und Du hast nicht 'mal den Trost des Leonidas. Du kannst nicht im Schatten, Du mußt in der Tinte fechten!"

* * *

Wie zu vielen späteren seiner Dichtungen hat Hauptmann den Stoff auch zum Drama „Vor Sonnenaufgang" aus den Eindrücken seiner Jugend geschöpft. In der Nähe seines Heimatstädtchens Salzbrunn lagen die Kohlenorte Hermsdorf und Weisstein. Hier beobachtete der junge Gerhart, wie der Kapitalismus, so lange ihm nicht eine kraftvolle Arbeiterbewegung das Gegengewicht bietet, nicht nur die Proletarier in körperliches, geistiges und sittliches Elend stößt, sondern wie unter Umständen auch die Nutznießer der Ausbeutung selbst, zumal in der ersten Generation, zu Opfern ihres jungen Reichtums werden. Nur allzu oft treibt dieser Reichtum sie, die noch nicht wissen, wohin mit all dem goldenen Segen, in wilde alkoholische und sexuelle Ausschweifungen. Korruption und Degeneration sind die Folgen.

Das ist auch der Fall dieser schlesischen Bauern, die durch die Entdeckung von Kohlenfeldern über Nacht zu kleinen Kapitalisten geworden sind, zu dem, was man heute, unter ganz anderen Verhältnissen und in ganz anderen Ausmaßen „neue Reiche" nennt. In ihren Kreis tritt Loth, ein junger sozialistischer Agitator, durchdrungen vom Bewußtsein sowohl der Unerträglichkeit des Kapitalismus im allgemeinen wie der verheerenden Wirkungen einer der schlimmsten Geißeln des Kapitalismus: der Alkoholseuche. Aus gründlichen Studien weiß er, wie die Trunksucht der Eltern heimgesucht wird an den Kindern bis ins dritte und vierte Glied. Diese seine wissenschaftliche Ueberzeugung treibt Loth dazu, sein eben erst geschlossenes Verlöbnis mit der Tochter einer solchen durch Alkoholismus entarteten Familie zu lösen, sobald er von dieser Entartung unterrichtet wird. Das Mädchen hat in dem jungen Agitator so etwas gesehen wie eine Erscheinung aus einer anderen, einer reineren Welt. Er allein vermochte sie herauszuziehen aus dem

stinkenden Sumpfe des Elternhauses. Nun er sie verläßt, sieht sie keine Rettung mehr, keinen Ausweg — sie wirft das ihr jetzt erst ganz schal gewordene Leben von sich. — Das ist der Inhalt dieses sozialen Dramas, in dem die Arbeiter selbst übrigens nur wie dunkle und doch stark sich abhebende Schatten durch den Hintergrund der Handlung ziehen.

Was hätte aus diesem Stoffe wohl ein Dramatiker der alten Schule gemacht? Hallende Deklamationen über das Unmaß solcher Verkommenheit hätten wir über uns ergehen lassen müssen und zum Schlusse wäre eine wohlgesetzte moralische Predigt über Laster und Tugend uns gewiß nicht erspart geblieben. Hauptmann verzichtet vollkommen auf solche angeklebte Moral, wie wir sie auch noch bei Ibsen vielfach finden. Er redet nicht *über* die Verkiertheit dieser Familie Krause-Hoffmann — er zeigt uns *ihre Verkommenheit selbst* in all ihrer abschreckenden Häßlichkeit. Gerade durch diese scheinbare Tendenzlosigkeit seines Dramas wirkt Hauptmann nur um so viel stärker im Sinne echter Moral. So ist sein „sittenloses" Stück letzten Endes sehr viel sittlicher als die Masse aller der französischen und französierenden Gesellschaftsstücke, die vor Hauptmann das tägliche Brot der deutschen Bühne gewesen waren.

Diesem äußerlich tendenzlosen Grundcharakter der Dichtung widerspricht es keineswegs, daß Loth, der Agitator, seiner Braut und damit auch uns vieles sehr Beherzigenswerte über die Unvernunft der bürgerlichen Wirtschaftsweise im allgemeinen und über die furchtbaren Folgen der Alkoholpest im besonderen sagt. Denn solche Reden gehören, wenn sie dem jungen Dichter auch ein wenig doktrinär und anfängerhaft breit geraten sein mögen, nun einmal zum Charakterbilde Loths — *des Agitators*. Ohne diese Auseinandersetzungen wäre uns auch Loths Verhalten dem von ihm geliebten Mädchen gegenüber ganz unverständlich.

Man hat viel über die Gestalt des Loth gestritten und selbst so wohlwollende Beurteiler wie Steiger und Eloesser haben sie für unglaubwürdig erklärt. Entgegen der allgemeinen Auffassung möchte ist meinerseits unterstreichen, daß dieser Loth, wie er nun einmal vom Dichter angelegt ist, gar nicht anders handeln *konnte* als Hauptmann ihn im letzten Akt der Geliebten gegenüber handeln läßt. Und zudem: dieser Loth ist schon deshalb glaubwürdig, weil in ihm *viel von dem Hauptmann des Jahres 1889 selbst steckt*. Gewiß sind manche Züge Jugendfreunden des Dichters entlehnt; besonders soll Maurice Reinhold von Stern Modell gestanden haben; zumal was Loth an *künstlerischen*

Ansichten verlauten läßt, entspricht sicher nicht Hauptmanns damaligem Glaubensbekenntnis. In dem, was entscheidet, aber sind Loth und Hauptmann doch wohl ein und derselbe. Das bekunden auch die Freunde, die Hauptmann zu jener Zeit nahegestanden haben. So sagt Hanstein: „Jeder, der Hauptmann damals gekannt hat, weiß, daß sein Loth Wort für Wort sein damaliges Empfinden ausspricht."

Dadurch bekommt Loth neben dem literarischen Interesse auch einen unmittelbaren biographischen Wert zur Beurteilung der geistigen Persönlichkeit Hauptmanns in seinem siebenundzwanzigsten Lebensjahre.

Wie also dachte Loth-Hauptmann damals über die großen Fragen von Staat und Gesellschaft? Hören wir ihn: „Mein Kampf ist ein Kampf um das Glück aller. Sollte ich glücklich sein, so müßten es erst alle anderen Menschen um mich herum sein; ich müßte um mich herum weder Krankheit noch Armut, weder Knechtschaft noch Gemeinheit sehen. Ich könnte mich sozusagen nur als letzter an die Tafel setzen."

Und an anderer Stelle: „Es ist verkehrt, wenn der im Schweiße seines Angesichts Arbeitende hungert und der Faule im Ueberflusse leben darf. Es ist verkehrt, den Mord im Frieden zu bestrafen und den Mord im Krieg zu belohnen. Es ist verkehrt, den Henker zu verachten und selbst, wie es die Soldaten tun, mit einem Menschenabschlachtungs-Instrument, wie es der Degen oder der Säbel ist, an der Seite stolz herumzulaufen. . . . Verkehrt ist, die Religion Christi, diese Religion der Duldung, Vergebung und Liebe, als Staatsreligion zu haben und dabei ganze Völker zu vollendeten Menschenschlächtern heranzubilden."

Im Sinne dieser Anschauungen ist denn auch die Ikarier-episode, die wir im vierten Kapitel als Hauptmanns eigenes Erlebnis kennengelernt haben, in das Stück hineingearbeitet. Die Theorien Loths über Alkoholismus und Vererbung entsprachen gleichfalls genau der Auffassung des damals ganz enthaltsam lebenden Dichters, wie er sie sich vornehmlich unter dem Einflusse von Forells Vorlesungen in Zürich gebildet hatte.

* * *

In alle diese sozialwissenschaftlichen Auseinandersetzungen und in die Bilder grauenvollster Verkommenheit, die an uns vorüberziehen, hinein verwebt ist eine Liebesszene zwischen Alfred Loth und Helene Krause, die an zartem Stimmungsreiz zu dem Schönsten gehört, was das Schrifttum aller Völker und Länder

kennt. Trotz Heinrich Bulthaupt, dessen professoralen Zorn gerade diese wundervolle Liebesszene entfacht hat! Fehlt ihr doch alles Deklamatorische, ohne das sich die Bulthaupte Liebesszenen nun einmal nicht vorstellen können. . . . Selbst in der Skandalaufführung vom 20. Oktober 1889 machte diese Szene einen tiefen, manchen der Radauhelden innerlich entwaffnenden Eindruck. Mir sind in der Weltliteratur nur vier Szenen bekannt, die ich der Hauptmann hier gelungenen vergleichen möchte: die berühmte Szene zwischen Romeo und Julia („Es war die Nachtigall und nicht die Lerche . . ."), die Szene zwischen Faust und Gretchen in Marthe Schwertleins Garten, Klärchens und Egmonts verliebtes Getändel und endlich, aus der neueren Dichtung, das heiße Liebesgestammel von Hans und Annchen in Halbes „Jugend".

Als Neunmalweise dem Dichter, der sich in diesem Auftritt wie auch später noch oft als ein Lyriker von zartester Innigkeit erwiesen hat, den Vorwurf machten, diese Liebesszene passe so gar nicht zu all dem Grausen, das sich sonst in dem Drama abspiele, da fand Hauptmann lächelnd die sehr feine Antwort: „Kann ich dafür, daß die Natur auch schön ist?"

* * *

Es würde mich an dieser Stelle viel zu weit führen, wenn ich die kritische Untersuchung der Einzelheiten des Stückes fortsetzen wollte, als dessen gelungenste Figur mir stets der verschlagen biedermännische Ingenieur Hoffmann erschienen ist — diese fatale Kreuzung aus unechten Erinnerungen an philantropische Anwandlungen seiner Studentenzeit und sehr realen Ausbeuterinstinkten seiner Gegenwart. Deshalb nur noch ein paar knappe Bemerkungen über die neue Technik des Stückes, die dem jungen Naturalismus mit einem Schlage die deutsche Bühne eroberte!

Das Bemerkenswerteste ist wohl die meisterhafte Verwendung des bisher fast nur zur Erzielung humoristischer Wirkungen benutzten Dialektes und die Charakterisierung jeder einzelnen Person durch ihre besondere Sprache. Man redete nicht mehr wie bisher die geglättete Schriftsprache des Dichters selbst, sondern der Dichter ließ jeden so reden, wie ihm „der Schnabel gewachsen" war. Freunde Hauptmanns aus jenen Tagen erzählen mir, wie der Dichter bei seinen Wanderungen stets ein Notizbuch bei sich führte, in dem er alles, was ihm an der Sprache des Volkes auffiel, aufs sorgfältigste vermerkte. Durch Gedankenstriche, Punkte und andere Zeichen deutet der Dichter sehr fein kleine und große Pausen im Gespräch an, wie er denn überhaupt durch seine bis

ins einzelste gehenden Regiebemerkungen auch dem stummen Spiel der Bewegungen und Mienen eine bis dahin nicht gekannte Aufmerksamkeit zuwendet. Einzelne solcher Regiebemerkungen füllen fast eine Seite und lesen sich wie Stücke einer Novelle.

Beseitigt ist der altehrwürdige Monolog, den noch Otto Ludwig „das eigentlich Dramatische" genannt hatte. Auch das üble Hilfsmittel des „Beiseitesprechens" der Schauspieler, das wir heute noch in der Oper täglich beobachten können, das wir uns aber im ernsten Drama kaum mehr vorzustellen vermögen, tilgte Hauptmann völlig.

Das alles sind Dinge, die uns heute selbstverständlich erscheinen; vor dreiunddreißig Jahren aber waren es Taten einer künstlerischen Revolution.

Was verschlägt es demgegenüber, wenn allerlei Zunftgelehrte sich im Schweiße ihres Angesichts um den Nachweis bemühen, von woher Hauptmann wohl die gedanklichen Anregungen zu seinem Erstlingsdrama genommen habe und daß er nicht „originell" sei? Hauptmann ist der letzte, zu bestreiten, wie stark Tolstois „Macht der Finsternis" und Zolas „Totschläger" mit ihrer Behandlung des Trunksuchts- und Vererbungsproblems auf ihn gewirkt haben. Wieviel er ihnen verdankt in der Erkenntnis, daß die bisher besonders im Drama fast durchweg in den Vordergrund gestellte Frage der persönlichen Schuld weit zurückzutreten hat hinter dem Aufzeigen der großen gesellschaftlichen Zusammenhänge, die zu allermeist den einzelnen erst schuldig machen. In zwei Sätzen hat in späteren Werken Hauptmann diese seine Auffassung von Schuld durch Verstrickung besonders schön ausgesprochen: „Schlecht bin ich gewor'n, bloß ich kann nischt dafür" sagt Henschel, der Fuhrmann, und August Keil in „Rose Bernd" zieht aus solcher Betrachtungsweise nur die Schlußfolgerung, wenn er still meint: „Ich richte niemanden in der Welt."

Wie gesagt: ähnliche Gedankengänge hat Hauptmann gewiß bei den großen Russen und Franzosen schon gefunden, wie er andererseits auch ohne Zweifel Ibsen vieles schuldet. Wird dadurch aber sein eigenes dichterisches Verdienst geringer? Erinnert man sich nicht, wie auch Deutschlands größter Dichter, Johann Wolfgang Goethe, in immer neuen Wendungen zu betonen liebte, daß niemand etwas Dummes oder Kluges denken könne, „das nicht die Vorwelt schon gedacht", daß „die Elemente nicht von dem Komplex zu trennen" seien? Hat Goethe nicht solche, die sich rühmten, von keiner Schule, keinem Meister etwas gelernt zu haben, als „Narren auf eigene Hand" verspottet?

Ganz in dieser echt Goetheschen Bescheidenheit sagte mir noch in diesem Sommer 1922 auch Gerhart Hauptmann einmal: „Kein Dichter darf für sich allein betrachtet werden. Alle sind wir nur Glieder in einer einzigen großen Kette des Geistigen."

* * *

Es liegt nicht im Plan dieser Arbeit, alle Werke Hauptmanns so ausführlich zu behandeln, wie hier über sein Erstlingsdrama gesprochen worden ist und wie auch über die „Weber" noch zu reden sein wird. Deshalb über die beiden Stücke, die in kurzen Abständen dem Sonnenaufgangsdrama folgten, nur einige ganz kurze Bemerkungen.

Sowohl das „Friedensfest" wie auch die „Einsamen Menschen" zeigen uns in meisterhafter Weise Krankheitsbilder teils nervöser, teils schwer neurasthenischer Stimmungsmenschen. Aber wenn auch der psychiatrisch gebildete Schüler Forells diese Krankheitsbilder gesehen hat — wie hat ihm der Dichter in Hauptmann die Feder geführt!

Kraftvoll weiß uns Hauptmann von Anfang an in die von ihm beabsichtigte Stimmung hineinzuzwingen und uns dann in ihr festzuhalten: im „Friedensfest" in die Stimmung einer völlig verzankten, verkeiften und schließlich ganz in sich zerfallenen Familie, in den „Einsamen Menschen" in die vornehme Häuslichkeit eines stillen Gelehrten, in deren Schoße auch die schärfsten seelischen Konflikte mit feinstem wechselseitigen Herzenstakt behandelt werden. Zieht im „Friedensfest" der Dichter rücksichtslos den Schleier fort von einer Familientragödie, wie sie sich zu Tausenden auch heute noch in deutschen Häusern abspielen mag, so sind die „Einsamen Menschen" nur zu verstehen aus der Stimmung des zu Ende gehenden neunzehnten Jahrhunderts. Es ist das klassische Drama des nervös überreizten Uebergangsmenschen jener Zeit, der im Alten wurzelt und nach dem Neuen sehnsuchtsvoll langt, aber in dem einen nicht mehr, in dem andern noch nicht heimisch ist. Man hatte damals für diesen Menschentyp die sehr treffende Bezeichnung des fin-de-siècle-Menschen, des Menschen vom Jahrhundertsende gefunden.

Die Ida Buchner des „Friedensfestes", die, wie ihr Dichter selbst, alles, auch das Schwerste, mit den leichten, leisen Händen der Liebe anfaßt und nach der das Stück ursprünglich „Der Friedensengel" heißen sollte, ist eine umgekehrte Helene Krause: wie diese nach Errettung durch den Mann, den einzigen Mann, schreit, so rettet Ida den in furchtbarste Seelennöte verstrickten Geliebten. Oder

der Dichter entläßt uns doch wenigstens mit der starken Hoffnung auf diesen Sieg der Liebe über all den aus Zank geborenen Haß. So liegt in diesem Schlusse des „Friedensfestes", in dem Hauptmann zuerst das bei ihm auch später immer wiederkehrende Motiv solcher Errettung anschlägt, im Gegensatz zu dem trostlosen Schluß der Sonnenaufgangstragödie, kampffrohe Bejahung und Zuversicht.

Im übrigen ist das „Friedensfest" in seinem architektonischen Aufbau wohl das straffste aller Dramen des Dichters. Die Szenenanweisungen sind noch ausführlicher und gehen noch mehr ins einzelne als in dem ersten Stück.

Im Mittelpunkte der „Einsamen Menschen" steht ein Problem, das Hauptmann später noch oft, besonders in der „Versunkenen Glocke" und in „Gabriel Schillings Flucht" beschäftigt hat: ein schwacher Mann, der haltlos zwischen zwei um ihn kämpfenden Frauen schwankt und nun in marterndem Widerstreit der Empfindungen hin- und hergerissen wird. Hier die tüchtige deutsche Hausfrau alten Stils, dort das geistig und seelisch verfeinerte „Ueberweib"! Nebenbei: Hauptmann hat mit Goethe — man denke nur an dessen Werther, Weißlingen und Clavigo — gemein, daß seine Männer oft schwankend und entschlußlos sind. Seine Frauen dagegen treten uns wie Elga, Hanne, Griselda und Rose Berndt meistens als vollsaftige und willensstarke Weiber entgegen. — Aus der Widmung der „Einsamen Menschen": „Ich lege dieses Drama in die Hände derjenigen, die es gelebt haben", darf man schließen, daß Hauptmann auch in dieses Stück manches eigene Erleben hineingelegt hat, während ihn zum „Friedensfest" wohl traurige Schicksale eines Mitstrebenden angeregt hatten.

Auf die Beschäftigung mit der Frauenfrage, die die „Einsamen Menschen" durchzieht, war Hauptmann vornehmlich wohl durch Freund Simon gebracht worden, der ihn damals auch mit seines Schwiegervaters Bebel berühmtem Buch „Die Frau und der Sozialismus" bekanntgemacht haben dürfte.

Einzelne Nebengestalten, wie diese tapfere Arbeiterfrau Lehmann, die sich durch nichts unterkriegen läßt, sind in zwei, drei Strichen vom Dichter wieder mit fabelhafter Treffsicherheit umrissen.

Hinzuweisen wäre schließlich noch darauf, daß Hauptmann in den „Einsamen Menschen", in deren verzweifeltes Suchen nach Auswegen plötzlich „so etwas wie ein frischer Luftzug aus dem zwanzigsten Jahrhundert" hineinschlägt, uns zum ersten Male eine Note seines dichterischen Lebenswerkes erkennen läßt, die ihn uns

so besonders lieb macht: ich meine Hauptmanns aus großer künstlerischer Gewissenhaftigkeit fließende Stärke, mit mildem Verstehen auch die Personen, die man die Gegenspieler zu des Dichters eigenen Anschauungen nennen könnte, nicht als schwarze Bösewichte oder Trottel zu zeichnen, sondern als durchaus sympathische Menschen. Es gibt eben keine Engel und keine Teufel! Man muß diese alten frommen Leute, die sich in Herzensangst um den vom Glauben abgefallenen Sohn so namenlos bangen, man muß diesen Papa und diese Mama Vockerath geradezu liebgewinnen, diese Prachtmenschen, in denen wieder alte Herrnhuter Jugenderinnerungen des Dichters lebendig geworden sind. Nicht bei den Neuen liegt die „Schuld" und nicht bei den Alten. Schicksale erfüllen sich, und Zeitalter, die sich nicht mehr verstehen können, ringen miteinander. . . . . .

* * *

Hauptmanns allgemeine ästhetische Auffassungen in dieser Zeit werden beleuchtet durch das nachstehende seltsame Schema, das er sich damals aufstellte:

Himmel	Erde
Ideal	Leben
Metaphysik	Physik
Abkehr	Einkehr
Prophetie	Dichtung

Zwei Lager
Wird das eine fett, wird das andere mager.

9. Germinal-Zeit

Will man die Grundstimmung von „Vor Sonnenaufgang", will man aber auch das starke Echo recht verstehen, das die folgenden Werke des Dichters, vor allem „Die Weber", „Der Biberpelz" und „Hannele" fanden, so muß man ganz hinabzutauchen suchen in jene merkwürdige Zeit kurz vor und kurz nach 1890. In jene Zeit, da die junge deutsche Dichtung und die junge deutsche Arbeiterbewegung in brausenden Akkorden zusammenklangen. Ich habe von diesem Zusammenklingen andeutend schon wiederholt gesprochen; hier aber möchte ich versuchen, den Aelteren die ganze Stimmung jener Jahre wieder lebendig werden zu lassen, den Jüngeren sie wenigstens verständlich zu machen.

Als die große französische Revolution ihren neuen Kalender schuf, da nannte sie den vom 21. März bis zum 19. April währenden ersten Frühlingsmonat *Germinal*, das ist: Monat des Keimens, des Werdens. Das Alte schwindet dahin — eine neue Zeit steigt herauf! Man kann diese Jahre um 1890 herum nicht besser kennzeichnen, als wenn man sie die deutsche Germinalzeit nennt — wie ja auch Emile Zola kurz zuvor seinem großen sozialen Roman nicht ohne tiefe Bedeutung gerade den Namen Germinal gegeben hatte.

Es waren die Tage, in denen das Ausnahmegesetz elend zusammenkrachte. Nach zwölfjährigem heißen Ringen hatte die deutsche Sozialdemokratie die Schlinge, die Bismarck ihr um den Hals geworfen, wie Zunder zerrissen. Zahllose Opfer hatte dieser Kampf der zwölf Jahre gefordert; dafür aber war der endliche Sieg auch von überwältigender Kraft und Größe. Ein ungeheures Siegesbewußtsein schwellte die Brust der deutschen Arbeiter, deren Partei in diesem Kampfe aus einer halb verachteten und halb verhaßten Sekte zur stolzen Millionenpartei geworden war. Nun man dem mächtigsten Manne seiner Zeit, dem vom Erdball bewunderten Heros des Jahrhunderts, sein aus Gewalt und Tücke geschmiedetes Schwert aus der eisernen Faust gewunden und es ihm zerbrochen vor die Füße geworfen hatte: was war *jetzt noch* unmöglich? Nach *diesem* Siege schien auch das große Endziel des Sozialismus in greifbare Nähe gerückt. Es zu erreichen, das war den siegesfrohen Kämpfern von 1890 nur noch eine Frage der Zeit, eine Frage *kurzer* Zeit. „Nur wenige dürften in diesem Saale sein, die die Verwirklichung unserer Endziele nicht mehr erleben", so rief August Bebel, der immer Gläubige, der

immer Zuversichtliche in Erfurt begeistert aus und auch Friedrich Engels, der Mann nüchterner Wissenschaft, lebte der gleichen frohen Hoffnung.

Das war die Stimmung, die in voller Stärke von den kämpfenden Arbeitern nun hinüberfloß zu jenem jungen Dichtergeschlecht, das wir in früheren Abschnitten dieses Buches kennengelernt haben. Auch sie waren eine kampffrohe Schar voll gläubiger Begeisterung, diese jungen Ritter vom Geist der letzten achtziger und der ersten neunziger Jahre. Ich brauche mit Absicht das schöne Wort Ritter vom Geist hier noch einmal, das wir den Heine und Gutzkow verdanken; kennzeichnet es doch diese ganze junge Generation von 1890 viel schöner als das neuerdings über Rußland aus Frankreich bezogene farblose Modewort: Intellektueller. Jauchzend stellten alle diese jungen Menschen ihr Wissen und Können, ihre sangesfrohe Seele und das scharf geschliffene Schwert ihres Geistes in den Dienst der hochaufbrausenden Arbeiterbewegung jener Jahre. Da waren die Brüder Hart, die im Leben Unzertrennlichen, von denen heute nur noch Julius, alter Erinnerungen voll, unter uns weilt, da waren die Brüder Bernhard und Paul Kampffmeyer, die Brüder Curt und Hans Baake, die Brüder Carl und Gerhart Hauptmann — es ist merkwürdig, wie viele solcher Brüderpaare sich damals der stürmenden Germinalzeit in die Arme warfen. Dazu Wilhelm Bölsche und Bruno Wille, die wir schon kennen, Paul Ernst, Karl Henckell, John Henry Mackay und manche andere. Auch Otto Erich Hartleben war wieder dabei. Eine Tagebuchaufzeichnung von ihm, vom 1. Oktober 1890, gibt die Stimmung der ganzen Zeit in zwei Sätzen wieder. Sie heißen: „Das Datum ist das des Ablaufs eines gewissen Gesetzes. Die internationale Sozialdemokratie, sie lebe hoch! — nochmals hoch!! — und zum dritten Male hoch!!!" Wir finden Hartleben denn um diese Zeit auch als Theaterkritiker an der Tageszeitung der Berliner Arbeiter, die jetzt den Namen „Vorwärts" erhält. Hartlebens gleichzeitig entstehendes Schauspiel „Hanna Jagert" hat zur Heldin die damalige Führerin der Berliner Arbeiterinnen. — Richard Dehmel schreibt das harte Gedicht „Vierter Klasse" und dichtet seinen Heldensang vom Berliner Proletarier, der in Erfüllung seiner Parteipflicht den Tod findet; es ist das Gedicht vom „Märtyrer", das voll Kraft anhebt: „Nun sollt Ihr hören ein rauhes Lied, von Mitleid und Erbarmen leer. . . ." Derselbe Dehmel gibt bald dann den Arbeitern in seinem kraftvollen „Nur Zeit — wir wittern Gewitterwind, wir Volk" das schönste Maifestlied, das je gedichtet

worden ist und findet in seinem „Mahle, Mühle, mahle“ für ihre Stimmung den starken künstlerischen Ausdruck. Viele seiner gerade jetzt, im Frühjahr 1922, veröffentlichten Briefe lassen uns heute noch den ganzen Feueratem jener Tage fühlen.

Karl Henckell jauchzt, anklingend an den berühmten Sängerstreit Freiligrath—Herwegh:

„Partei, Partei — ich habe sie genommen,
Als grausam die Partei entrechtet war,
Für die mein Glaube glühend schon erglommen
In Tagen der Verfolgung und Gefahr.
Mit meines Liedes Macht bin ich gekommen
Zum Kampfe für der Unterdrückten Schar
Und freue mich der Funken, die gezündet
Im Herzen derer, die die Not verbündet.“

Arno Holz ruft grimmig:

„Ins schwarze Schuldbuch unserer Zeit
Sind meine Verse rote Glossen.“

Drohend schleudert er den Reichen und Mächtigen sein Trutzwort zu:

„Ja tanzt nur — der Vulkan
Wird bald in Feuer kreisen.
Dann wird es Zahn um Zahn
Und Aug um Auge heißen.“

Im „Ecce homo“ dichtet er das Lied vom trotzigen Arbeiterführer. — In frohem Stolze erfüllt ihn die Ahnung:

„Und wenn dann Lied auf Lied sich ringt
In immer höhere Regionen
Und alle Völker, alle Zonen
Ein einzig großer Bund umschlingt:
Dann ist mir's oft, als ob die Zeit,
Verlästert viel und viel bewundert,
Als ob das kommende Jahrhundert
Zu seinem Täufer mich geweiht.“

Peter Hille, Heinrich und Julius Harts Landsmann und treuer Waffengefährte, der ruhelos umschweifende Westfale, schreibt, 1889, seinen Roman, „Die Sozialisten“. Ernst von Wolzogen tritt auf den Plan, Cäsar Flaischlens tapfere, den Geisterkampf der Zeit lebendig widerspiegelnde Jugenddramen „Toni Stürmer“ und

„Martin Lehnhard" erscheinen. Auch Hermann Sudermann, dieser „kluge Vermittler zwischen dem Alten und dem Neuen", wie Steiger ihn nennt, hält der Zeit in seiner „Ehre" und in „Sodoms Ende" den Spiegel vor — in sehr geschickt gemachten Stücken, die ganz gewiß keine Dichtwerke von Ewigkeitswert sind, die aber zu ihrer Zeit starke Wirkung ausübten und deshalb hier nicht übergangen werden dürfen.

Den kraftvollsten Ausdruck hat die Stimmung der jungen Ritter jener Tage vielleicht gefunden in unseres damals in Leipzig wirkenden Franz Diederichs großer Hymne „Anno Neunzig — ein Siegeslied". Das vergilbte Heft von 16 Seiten Umfang, das heute kaum noch ein Mensch kennt, liegt, da ich dies schreibe, vor mir. Höret die Hymne jauchzend anheben:

„Du großes Jahr, du gewaltiges Jahr, du Jahr voll Mark und voll Saft,
Dir rauscht mein lautester Jubelgruß, du Jahr aufschäumender Kraft!"

Und höret auch der Hymne markigen Schluß:

„Die Wogen und Wolken — sie kümmern uns nicht. Wir spotten der Wetter Wut.
Wie eine Wiese in dämmriger Früh taufrisch ist unser Mut.
Nach einer langen, bangen Zeit felsschwer bedrückender Nacht
Ist uns ein Jahr gewitterschön, erlösend und stärkend erwacht.
Es hob vom Lager sich jäh empor, ein rasselnder Koloß
Und sattelte sich zum dröhnenden Ritt des Sturmwinds brausendes Roß.
Es wetterte stiebend durch alle Welt wie gellendes Schlachtgeschrei
Und es riß die schneckenträge Ruh' mit einem Ruck entzwei . . . .
O du großes Jahr, das wieder den Kampf Stirn gegen Stirn uns gebar,
Dir rauscht mein Gruß, mein jauchzender Gruß, du großes, stürmisches Jahr!"

* * *

Die Machthaber des alten Staates hatten mit sicherem Instinkt schon zu einer Zeit Unrat gewittert, als die junge Literatur noch

in den Windeln lag und noch keinerlei Fäden zwischen ihr und der Arbeiterbewegung geknüpft waren. Z. B. hatte bereits im Jahre 1883 bei der Beratung eines Gesetzes über die — Auswüchse des Kolportagebuchhandels der Staatssekretär von Bödicker im Reichstage sorgenvoll hingewiesen auf die „durch den französischen Naturalisten Zola in verderblicher Weise beeinflußte neue deutsche Literatur". Aehnliche Töne hatte man später im Preußischen Landtag gehört. So waren denn viele der jungen Dichter gezwungen gewesen, ihre Werke statt in der Heimat im Auslande herauszubringen, besonders bei Schabelitz in Zürich, dessen Verlag ihnen ebenso Gastrecht bot wie den Wortführern der verfolgten deutschen Arbeiterpartei; unter andern sind hier Holzens „Buch der Zeit" und Hartlebens „Studententagebuch" zuerst erschienen.

Im Juni 1890 kam es in Leipzig zu dem bekannten Naturalistenprozeß. Der Hauptangeklagte Hermann Conradi, der Verfasser des „Adam Mensch" und anderer Zeitromane, sollte sich der „Verbreitung unzüchtiger Schriften" schuldig gemacht haben. Er hatte sich aber in höchst ungebührlicher Weise der zu erwartenden Gefängnisstrafe durch den Tod entzogen — ein Opfer der Schwindsucht. Karl Korn, auch einer der Jungen, schrieb ihm einen warmen Nachruf.

Die ganze Stellung der hohen Obrigkeit zum Naturalismus kam sehr nett zum Ausdruck in einem Worte, das im Oktober 1890 der Berliner Polizeipräsident Freiherr von Richthofen Oskar Blumenthal gegenüber prägte. Dieser hatte sich als Leiter des Lessingtheaters über das Verbot von „Sodoms Ende" beschwert und bekam nun die klassischen Worte zu hören: „Die janze Richtung paßt uns nicht; es muß mit der janzen Richtung aufjeräumt werden." Der erste Teil dieses Satzes ist in den Zitatenschatz des deutschen Volkes übergegangen. . . .

So schmiedeten neben gleichen Idealen auch gleiche Verfolgungen Kunst und Proletariat zusammen.

* * *

Ja — freudig hatte der Vortrupp der kämpfenden Arbeiter den unerwartet zu ihm gestoßenen Heerhaufen der jungen Ritter vom Geiste begrüßt — begrüßt ohne das lähmende Mißtrauen gegen den „Akademiker", den „Ueberläufer aus dem bürgerlichen Lager", das — wenn es auch gewiß in mancherlei Einzelerscheinungen begründet war — im ganzen genommen späterhin der Arbeiterbewegung nicht zum Segen geworden ist. Haben sich

doch, leider, durch dieses erkältende Mißtrauen viele Geistige nach dem ersten Anlauf scheu wieder zurückgezogen, und hat sich so doch die Arbeiterbewegung selbst manches Mitstreiters beraubt, der ihr wertvoll hätte werden können. Mißtrauen ist gewiß eine demokratische Tugend; es wird zum Fehler, wenn es sich wie Reif auf die Begeisterung jugendlicher Herzen legt. . . .

Damals aber war von solchem Mißtrauen kaum die Rede. Noch vor wenigen Jahren schrieb mir Julius Hart, daß diese Zeit, in der sie alle, Studenten und Arbeiter, auf Du und Du, brüderlich vereint zusammengestanden hätten — daß diese Zeit die schönste seines Lebens gewesen sei. Und Paul Kampffmeyer schildert dies Zusammenstehen jener Tage höchst anschaulich so:

„Unvergeßlich steht jedem, der Zeuge des ungezwungenen persönlich-intimen Verkehrs jugendlicher Dichter mit sozialistischen Arbeitern in Berlin und Friedrichshagen war, das herzerfreuende Bild einer großen Lebensgemeinschaft der Welt der Kunst und der Arbeit vor Augen. In dem Theatersaal und in den Volksversammlungen, in ernster Diskussion und beim harmlosen Kegelspiel tummelten sich in schönster Harmonie die Männer der Hand- und Kopfarbeit. Die „Freie Bühne" Wilhelm Bölsches vertrug sich in der Rocktasche Karl Wildbergers vorzüglich mit dem „Vorwärts" des alten Liebknecht. Die Kampffelder der Politik und der Aesthetik rückten in den Köpfen der jungen Arbeiter und junger Schriftsteller eng aneinander. Der philosophische Schuster Richard Baginski sprach über die westpreußischen Arbeitertypen im „Eisgang" Max Halbes mit ebenso großer Sachkenntnis, wie Otto Erich Hartleben über die kleinsten und allerkleinsten Geschichten des politischen Olymps. Der dünne Julius Hart und der dicke Werner stritten heiß über Anarchismus und Sozialismus. Bei der Begründung des revolutionären „Sozialist" war Otto Erich Hartleben der Sprecher einer starken Arbeitergruppe in einer verschwiegenen Versammlung des Ostens von Berlin, und er erhielt ob dieser seiner geheimnisvollen an die Zeiten des Sozialistengesetzes erinnernden Verschwörertätigkeit den Namen „Corpora-Erich" von den spottlustigen Friedrichshagenern angehängt." —

* * *

Um zwei Mittelpunkte scharten sich Arbeiter und Dichter: um die im Jahre 1887 gegründete Wochenschrift „Berliner Volkstribüne" und um die drei Jahre später ins Leben

gerufene „Freie Volksbühne“. Die „Volkstribüne“ leitete zuerst Max Schippel, später lösten ihn Conrad Schmidt, Paul Ernst und andere ab. Schippel und Schmidt stehen noch heute in den Reihen der sozialistischen Arbeiterschaft.

In der „Volkstribüne“ kam nicht nur die Politik eines rücksichtslosen Radikalismus zu Wort, die Politik der späteren Unabhängigen (nicht die Unabhängigen unserer Tage, die mit ihnen nur den Namen gemein haben!) — das Blatt war zugleich auch eine Freistatt für die junge Literatur. So durchpulste heißes Leben und frische Kampfeslust die Zeitschrift. Mustern wir ihre Jahrgänge durch, so finden wir als Mitarbeiter Arno Holz und die beiden Harts, Mackay, Wille und Bölsche, Karl Henckell und Franz Diederich, Richard Dehmel und Johannes Schlaf, John Schikowski und Paul Kampffmeyer, Jacubowski, Max Kretzer und auch sonst manche, deren Namen später weithin bekannt werden sollten. Von den großen Dichtern des Auslandes wurden neben Dostojewski und anderen Russen vor allem Zola, Maupassant und Strindberg häufig zu Gaste geladen.

Eine Anzahl der genannten jungen Literaten hatte sich zu der berühmten Friedrichshagener Siedelung zusammengetan. An ihr war auch Wilhelm Hegeler beteiligt, dessen prächtiger Berliner Kellnerinnenroman „Mutter Bertha“ dann im Jahre 1896 die große Kunstdebatte des Gothaer Parteitages hervorrufen sollte. Auch Laura Marholm war dabei und der später zur Schwerindustrie hinübergewechselte Alexander Tille. Ola Hansson, Arne Garborg, Strindberg und andere ausländische Wortführer der jungen Dichtung waren in Friedrichshagen gleichfalls heimisch. Von Politikern gehörte außer den späteren Anarchisten Spohr und Weidner Ledebour zu dem Kreise.

Arno Holz hat nachmals in seinen „Sozialaristokraten“ ein in manchen Zügen sehr lustiges, im ganzen aber doch arg verzerrtes und ohne Liebe gesehenes Bild von den Friedrichshagenern gezeichnet. Besonders Wille und Werner sind schlimm karikiert. Freundlicher ist das Konterfei, das uns Wolzogen in seinem „Lumpengesindel“ von der Bohèmewirtschaft bei den Brüdern Hart gegeben hat, auf deren stets gastfrei geöffneter Bude sich außer ernst Strebenden bald auch alle Weltverbesserer und närrischen Propheten von Berlin und seiner weiteren Umgebung ein Stelldichein gaben. —

Der Plan zur Gründung der „Freien Volksbühne“, die heute ein so stolzes Unternehmen geworden ist, wurde im Frühsommer

1890 am Biertisch einer Aschingerkneipe in der Nähe des Berliner Rathauses gefaßt. Seine Väter sind Bruno Wille, Wilhelm Bölsche, Julius Türk und — natürlich — die beiden Harts, die überall dabei waren, wo es mit vollem Herzen etwas Neues und Großes zu schaffen galt und von denen Heinrich schon in den siebenziger Jahren, noch vor dem Sozialistengesetz, Schriftleiter eines Arbeiterblattes gewesen war. (Julius hat auch noch in den neunziger Jahren seine Feder mit besonderer Freude in den Dienst der Arbeiterpresse gestellt.)

Die Gründungsversammlung im Großen Saale des Böhmischen Brauhauses tagte am 29. Juli 1890. Weit über 2000 Berliner Arbeiter füllten trotz der Hochsommerhitze den Raum. Heinrich Hart hat uns später einmal das Bild dieser Versammlung so gezeichnet:

„Ich sehe vor mir den weiten Saal einer Brauerei. Hunderte von Tischen, mit Biergläsern bedeckt, jeder rings umsessen von Männern und Frauen, die zumeist im Sonntagsrock und Sonntagskleid erschienen sind. Eine lange Tafel bildet den Vorstandstisch, obwohl vorläufig noch kein Vorstand vorhanden ist. Da sitzen sie alle, die jungen Männer und Stürmer, die Naturalisten und Halbnaturalisten, die Apostel und Propheten, und zwischen ihnen hier und da ein blasiertes Weltkind, ein adrettes Herrchen, das von den Roten und Grünen irgendeine nervenprickelnde Sensation erhofft. Da sitzt Bruno Wille, der behäbigste aller Philosophen, der immer gläubige, immer überzeugte, neben Otto Brahm, in dessen scharfgeschnittenes Gelehrten- und Schauspielergesicht Ironie und Skepsis unverwischbare Linien eingegraben haben. John Mackay, der Individualist, Anarchist und Aristokrat, neben Julius Türk, dem Demokraten und Sozialisten, der kaum noch anders als genossenschaftlich zu denken vermag. Wilhelm Bölsche neben Otto Erich Hartleben, zwei wackere Zecher, die auch diesen Abend epikuräisch zu genießen verstehen. Und mit all den Literaten innig gesellt die führenden unter den Berliner Sozialdemokraten, neben Paul und Bernhard Kampffmeyer, wenn ich mich recht erinnere, die Genossen Werner und Wildberger. Die beiden letztgenannten, so gemütlich im Verkehr und doch so revolutionär im Empfinden, so fanatisch, wo es die große Sache gilt. Bruno Wille erhebt sich langsam, und in seiner gelassenen, doch eindrucksvollen Weise verkündet er das Programm der neuen Bühne. Eine neue Bühne für die neue Kunst, die Kunst der

Wahrheit und Wirklichkeit, die Kunst der Befreiung und der sozialen Wirklichkeit. Nach Bruno Wille spricht ein Arbeiter. Er versichert, mühsam und sprungvoll seine Sätze hervorstoßend, daß auch die Arbeiter Wahrheit wollen, das Leben sehen wollen, wie es ist, keine Lüge, keinen blauen Dunst. Am Literatentisch horcht man hoch auf, der neuen Kunst drückt das Volk sein Siegel auf, sie ist die echte elementare Kunst, denn sie wurzelt, wie man sieht, in den Tiefen der Volksnatur."

Damals haben gewiß nur wenige geglaubt, daß gut zwei Jahrzehnte später die Volksbühne ein so prächtiges Heim ihr eigen nennen würde, wie es der stolze Theaterbau am Bülowplatz ist.

* * *

Mit Ibsens „Stützen der Gesellschaft" wurde die Reihe der Vorstellungen eröffnet — den Vorspruch hatte Richard Dehmel gedichtet. Es folgte Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang". In der dritten Vorstellung kam, mit seinem „Volksfeind", abermals Ibsen zu Wort.

Otto Brahm schildert in seiner „Freien Bühne" den Eindruck der ersten Vorstellung so: „Ein Zug von Idealismus im besten Wortsinne ging durch die Hörer, trotz der realistischen Akzente, die der Spielplan aufwies. Und weil es hier zum ersten Male geschieht, daß in weithin leuchtender Einhelligkeit breite Massen des Volkes nach Kunst rufen und daß eine ganze große Partei dies Verlangen stützt, darum erscheint mir dies Unternehmen als ein kulturhistorisch bedeutsames und wem politische Scheuklappen nicht den Blick einengen, muß seine ferntragende Mission erkennen."

Die „Volkstribüne" aber feierte die kulturgeschichtliche Bedeutung des Ereignisses in diesen Sätzen: „Wie merkwürdig fällt das Aufwachen des proletarischen Kunstbedürfnisses mit dem Streben moderner Künstler, ihre Kraft dem Volke zu widmen, ihre Stoffe aus dem Leben des Volkes zu ziehen, zusammen. Sehen wir da nicht eine neue Epoche der Kunst anbrechen, wo die Dichter und Künstler, nicht mehr im Gehorsam ersterbende Diener der Mächtigen und Reichen, sich als Mitarbeiter an der geistigen und sittlichen Bildung des Volkes fühlen werden? Ein idealer Zug wie nie zuvor geht durch die Tiefen der Gesellschaft. Die Bourgeoisie hat ihren Idealismus, ihr Streben nach den höchsten Gütern verloren,

das Proletariat schickt sich an, die Bourgeoisie auch hierin zu ersetzen, den befruchtenden Boden zu bieten, damit die von den großen Geistern ausgestreuten Keime fröhlich aufschießen und gedeihen. Die alte Dichtung ist tot, eine neue im Werden! Mag sie Eingang finden in die Herzen des Proletariats! Ferdinand Lassalle sprach das stolze Wort: Die Wissenschaft und die Arbeiter! Mag man einst in demselben Sinne sagen können: Die Kunst und die Arbeiter!"

Schließlich möchte ich einen Artikel, den über die erste Aufführung der „Freien Volksbühne" Otto Erich Hartleben schrieb, im Wortlaut hierhersetzen. Er gibt die Stimmung und die hochgespannten Hoffnungen jener Germinaltage wunderschön wieder:

„Wenn bisher noch Zweifel an der Daseinsberechtigung und Lebensfähigkeit des Vereins „Freie Volksbühne" bestanden haben, so sind dieselben nach der 1. Theatervorstellung, welche dieser Verein am vorigen Sonntag im Ostend-Theater gegeben hat, definitiv beseitigt.

Ein schlagenderer Beweis dafür, daß die Pläne der Begründer dieses Vereins, insbesondere des Herrn Bruno Wille, zeitgemäße und einem wirklichen geistigen Bedürfnisse der Massen nachkommende waren und sind, konnte nicht gegeben werden: die Aufführung vom vorigen Sonntag ist für diese Begründer eine glänzende Rechtfertigung.

Ich glaube, wohl ein jeder der 1200 Anwesenden hat mehr oder weniger die Empfindung gehabt, daß es sich an diesem Tage um Größeres und Wichtigeres handle, als um die bloße Aufführung der „Stützen der Gesellschaft". Dieser Tag entschied die Frage, ob das moderne zum Bewußtsein seiner Lage erwachte Proletariat für die große Kunst der Zeit reif sei. Und er entschied die Frage, indem er sie bejahte.

Ja, es ist wahr, die moderne Kunst und das moderne Proletariat haben einen Bund geschlossen, einen ernsten, folgeschweren Bund. Und dieser Bund besitzt die Gewähr der Dauer, denn nicht äußere Zufälligkeiten haben ihn bewirkt, freiwillig aus innerer Wahlverwandtschaft haben sich die beiden zusammengefunden. Es ist weltgeschichtliche Zuchtwahl, die sie zueinander geführt hat.

Neu und revolutionär wie der Sozialismus auf wirtschaftlichem Gebiet ist der Naturalismus auf dem Gebiete der Kunst. Er

bricht mit einer vor Alter ehrwürdigen Konvention, er verachtet und verwirft jegliche Tradition und schreibt Natur und Wahrheit auf seine Fahne.

Es ist unrichtig, wenn eine befruchtende Einwirkung des Sozialismus auf die naturalistischen Dichter erst von der Zukunft erhofft wird. Eine solche ist tatsächlich bereits erfolgt. Von dem Dichter des „Germinal" bis auf unsere jungen Berliner, Hauptmann, Holz und Schlaf, überall spüren wir jenen sozialkritischen Hauch, der eben nichts anderes ist, als eine direkte Folge sozialistischer Einflüsse. Und es ist wahrscheinlich mehr als ein „Hauch" — es ist bei ihnen allen das eigentlich moderne Pathos.

Erst kürzlich haben wir es im „Berliner Volksblatt" gelesen, daß Ibsen, der Dichter der „Stützen der Gesellschaft", dem Genossen v. Vollmar gegenüber erklärt hat, er halte sich zwar als einsamer Dichter dem öffentlichen politischen Leben ganz fern, innerlich aber, seinen Ueberzeugungen nach, stünde er keiner Partei näher als der Sozialdemokratie. Es ist — nebenbei bemerkt — charakteristisch genug, daß die Nachricht von dieser überaus interessanten Unterredung zwischen Ibsen und v. Vollmar in keinem unserer Bourgeois-Blätter, die doch sonst am liebsten jeden Waschzettel von einmal in Mode geratenen großen Männern veröffentlichen, wiedergegeben worden ist.

Also — wenn wir bei dem oben gebrauchten Bilde eines Liebesbundes zwischen Sozialismus und Naturalismus bleiben wollen — seitens des Naturalismus ist schon lange eine liebevolle Zuneigung, selbst Hingabe vorhanden gewesen. Es fehlte bisher nur an der rechten Gegenliebe, der Sozialismus war sich seines natürlichen Instinktes, der auch ihn zum Naturalismus führen mußte, noch nicht recht bewußt geworden.

Bis zum vorigen Sonntag! Und das halte ich für die Bedeutung dieses Tages. Da saßen die Berliner Arbeiter in dichten Reihen, Kopf an Kopf, und gaben sich in atemloser Spannung, mit tiefem, verständnisvollem Ernst, aber auch mit nicht minder verständnisvollem Lächeln dem sittlichen Zorn und der bitteren Satire des nordischen Wahrheitsapostels ganz, ja sogar leidenschaftlich hin. Man fühlte, wie dieser Dichter dieses Publikum in seinem besten und tiefsten Empfinden wirklich packte, wie er ihm nicht ein müssiges Spiel mit einem interessanten Problem bot, sondern es tatsächlich mit sich fortriß. —

Für jemanden, der es mit dem Sozialismus ebenso ernst nimmt, wie mit dem Naturalismus, für den in diesen beiden Worten die ganze Fülle seiner Ideale begriffen liegt, für einen solchen war der verflossene Sonntag ein Tag stolzer Freude, ein Tag der Erfüllung, zum mindesten ein Tag, der einen unendlichen Ausblick gewährt.

„Es soll der Dichter mit dem Volke gehen", das Volk darf dies fordern, und gerade in unserer Zeit hat es diese Forderung nicht vergebens erhoben. Aber wenn erst das Volk mit dem Dichter geht, wenn es abläßt, von den frivolen und rohen Belustigungen der Tingeltangel und die schmählichen Kolportageromane in den Ofen steckt, wenn es sich daran gewöhnt, den Ernst, welchen es sonst im öffentlichen Leben sucht und findet, auch in der Kunst zu suchen, jetzt, wo es erfahren hat, daß es denselben finden kann, dann könnten die Dichter mit Goethe ausrufen:

„Dann wär' uns wohl ein schöner Tag beschieden,
Dann feierten wir unsere goldene Zeit!"

Nicht länger die Ausgehaltenen einer kleinen mit Glücksgütern gesegneten Minorität, sondern getragen von dem Verständnis und der Begeisterung eines ganzen Volkes, würden auch sie einen neuen, mächtigen Impuls für ihr Schaffen, einen frischen, gewaltigen Antrieb zu freudiger Tätigkeit aus dem „neuen Bunde" schöpfen.

Und so würden Volk und Dichter — eins im andern — sich gegenseitig fördern und eine Kultur, die wirklich Volkskultur wäre, bräche damit für die Völker an, denn der Mensch lebt nicht vom Brot allein, und der wirtschaftliche Kampf unserer Zeit — so blutnotwendig und berechtigt er auch ist — wird, wenn auch zum Siege geführt, für sich allein die Menschen weder besser noch glücklicher machen. Auch er ist schließlich nur Mittel zum Zweck. Und dieser Zweck ist die Kultur: die allgemeine Kultur in jenem Sinne, wie sie sich heuzutage allgemach an die Stelle ehemaliger Religionsverheißungen gestellt hat."

* * *

Was bleibt noch zu sagen übrig? Die Geschichte der „Freien Volksbühne" zu schreiben mit allen ihren Irrungen und Wirrungen, die Absplitterung der „Neuen Freien Volksbühne" unter Führung von Hegeler, Polenz, Mauthner, Wolzogen und anderen, und die endliche Wiedervereinigung der feindlichen Brüder — das fällt ebenso aus dem Rahmen dieser Arbeit heraus, wie eine Erzählung

vom Wirken allerlei anderer Vereine, die, wie die „Deutsche Bühne", die „Freie literarische Gesellschaft" und ähnliche Unternehmungen alle in dem Germinaljahr 1890 in Berlin aus dem Boden schossen, aber bald auch wieder aus der Oeffentlichkeit verschwanden. Außerhalb Berlins hielten sich solche Gründungen vielfach länger; so die sehr verdienstliche „Literarische Gesellschaft" in Leipzig mit ihren mustergültigen Vereinsaufführungen junger Dichter. Hier wirkten neben Walter Harlan besonders die Sozialisten Edgar Steiger und Hans Merian antreibend und fördernd.

* * *

Auch in allerlei kleinen Vereinen und Klubs fanden sich in jenen Jahren in den deutschen Großstädten sozialistische Handarbeiter und Kopfarbeiter zum gemeinsamen guten Werke zusammen; so im Leipziger Arbeiterverein unter seinen prächtigen Leitern, dem Stubenmaler Friedrich Bosse und dem Drechsler Heinrich Lange, der heute Kreishauptmann von Leipzig ist; so in Berlin in den Klubs: „Lessing", „Goethe", „Marx", „Lassalle", „Kosmos", „Herwegh", „Freiligrath", „Heine", „Darwin" usw., deren Namen schon den Geist andeuten, der in ihnen gepflegt wurde. Vorträge über den wissenschaftlichen Sozialismus und seine Probleme, über alte und neue Dichtung, über Naturwissenschaft, Weltanschauung und Religion, über Nietzsche, Ibsen, Tolstoi und Zola lösten in bunter, oft wohl allzu bunter Reihenfolge einander ab und boten Anlaß zu heißen Debatten, die vielfach bis in den lichten Morgen hinein andauerten. Und um sechs, sieben Uhr ging es wieder an die Arbeitsfron der Hobelbank, des Schmiedefeuers und des Schreibtisches. Germinal — Keimzeit!

Die Gründung der Berliner Arbeiterbildungsschule gehört gleichfalls hierher; um sie machten sich besonders Max Baginski und Conrad Schmidt verdient. Zu ihren ersten Lehrern zählten Wilhelm Liebknecht, Bruno Wille, Heinrich Braun, Georg Jepler, Wolfgang Heine, Leo Arons und Georg Ledebour.

* * *

Um dies Kapitel zum Abschluß zu bringen: nicht alle Blütenträume des großen Werdejahres 1890 sind gereift. Der junge deutsche Naturalismus, so Großes und Unvergängliches wir ihm zu danken haben, hat letzten Endes doch nicht gehalten und wohl auch nicht halten können, was er versprochen hatte und was die Arbeiter sich von ihm versprochen hatten. Die jugendfrohe

Kampfeslust der ersten Jahre wich immer mehr einer pessimistischen Grundstimmung, einer müden Skepsis, eine grüblerischen Problematik. Was erst absolut und unbedingt geklungen hatte, das klang nun bald relativ und fragmentarisch.

Dazu kam, und das eine hängt mit dem andern zusammen, daß das Proletariat der neuen Kunst keine Mäcene und kein zahlungskräftiges Publikum zu stellen, daß es ihr keine Theater zu bauen vermochte — die eine Ausnahme des Berliner Volksbühnenhauses bestätigt am Ende nur die allgemeine Regel. So konnte es nicht ausbleiben, daß sich bald der Meltau des Kapitalismus auf alle die frische sozialistische Begeisterung legte und daß mancher von den jungen Stürmern und Drängern den Weg zurückfand zu den Fleischtöpfen der Bourgeoisie. Ehre denen — und ihre Zahl ist nicht gering —, die in allen Stürmen der Zeit nicht nur der Sache ihrer Kunst, sondern auch der Sache der Arbeiter treu geblieben sind!

* * *

Was aber den Dichter angeht, dessen Bild diese Blätter dem deutschen Volke zeichnen wollen, so hat Gerhart Hauptmann *selbst* gewiß niemals im *Vor*kampfe solcher Bewegungen gestanden, wie es die hier geschilderten waren. So froh-gesellig Hauptmann als Mensch sein kann — der *Dichter* in ihm ist niemals ein Mann der „Bewegungen", des Massenbetriebes gewesen. „Der Künstler ist immer der wahre Einsiedler", sagt sein Michael Kramer, und das gilt auch für Hauptmann selbst, dessen Kunst man vielleicht in besonderem Sinne eine *keusche* Kunst, eine Kunst zarter Innerlichkeit nennen kann. Seien wir darum dem Dichter nicht gram —, freuen wir uns dankbar seiner *so*, wie wir ihn haben!

Doch zu einem lebenswahren Bilde gehört auch *der Hintergrund*. Dieser Hintergrund aber, von dem erst das Bild des „Weber"-Dichters, das Bild des sozialen Dichters überhaupt, kraftvoll sich abhebt, das *ist* eben die Germinalzeit, die hier an uns vorüberzog. Diese Tage, sie waren die machtvolle Woge, die den mit starkem Arm vorwärts Strebenden sicher ans Ziel trug. Und in schönem Wechselspiel befruchteten wiederum seine in Einsamkeit gereiften Dichtungen die große Bewegung der Zeit, gaben ihr Kraft, Geist und Seele. . . .

So gehört diese Zeit zu Hauptmann, wie Hauptmann ein Stück von ihr ist. . . .

10. Wie die „Weber" entstanden

So gewaltig das Aufsehen gewesen war, das Hauptmanns Sonnenaufgangsdrama erregt hatte, so heiß der — nach jahrzehntelanger Kirchhofsruhe im literarischen Leben Deutschlands — von diesem Drama zum erstenmal wieder ernsthaft entfachte Streit der Geister immer getobt haben mochte: dieses Aufsehen und dieser Streit der Geister waren im wesentlichen doch beschränkt geblieben auf die am literarischen Leben beteiligten Kreise Berlins und Deutschlands. Auch das „Friedensfest" und die „Einsamen Menschen" waren mehr oder minder literarische Angelegenheiten gewesen. Zu einer Kampfeslosung in dem großen sozialen und politischen Ringen der Zeit aber wurde der Name des Dichters erst durch die „Weber". Hier war keine, wenn auch noch so stark betonte Literatur mehr — hier war die große soziale Frage des Zeitalters selbst auf die Bretter gestiegen. Dieses Werk, von seinem ersten bis zu seinem letzten Worte aus dem vollen Leben geschöpft, aus der unmittelbaren Anschauung heraus und aus tiefstem nicht nur Mit-Erleben, sondern Mit-Leben des großen Menschenleides: es wirkte auch Leben. Wie ein zündender Blitz fuhr die gewaltige Dichtung in die mit sozialer Spannung überladene Atmosphäre des ausgehenden Jahrhunderts. Drüben, im Heerbann der feudalen und kapitalistischen Reaktion: bleicher Schrecken, zornige Empörung, verbissene Wut und der entsetzte Schrei nach Polizei und Staatsanwalt; hüben aber, im Lager der Enterbten, im Lager aller derer, die vorwärts wollten und aufwärts, entzündete der Blitzschlag dieses Weberdramas nicht nur tiefstes Mitgefühl mit dem unaussprechlichen Jammer, der in erschütternden Bildern da auf der Bühne an uns vorüberzog — er weckte zugleich auch jauchzende Begeisterung für den großen Kampf, der solch' namenloses Elend ein für allemale aus der Welt verbannen sollte, er löste Ströme lebendigen sozialen Wollens aus, starke Ströme sozialer, sozialistischer Tat. Wir jungen Sozialisten von damals empfanden dieses Drama, das ganz gewiß kein sozialdemokratisches Tendenzstück war und sein wollte, doch — und mit vollem Recht — als einen Sieg unserer Sache. Und so empfanden es auch breite Massen der sozialistischen Arbeiterwelt, denen der ganze literarische Streit um die „Moderne" und um den „Realismus" völlig fremd war. Sie fühlten: hier war endlich ein Dichter aufgestanden, dem ein Gott nicht nur gegeben hatte zu sagen, was er leide, sondern zugleich auch das in Worte zu fassen, was die dumpf dahinvegetierenden Scharen der

von aller Lebensfreude und von allem Daseinsglück Ausgeschlossenen leiden. Hier wurde nicht mehr in wohlgefügten Sätzen über das Elend geredet, hier tat die Not selbst den stummen Mund auf! Endlich, endlich einmal war die Kunst zur Tat geworden! Und so wenig sie sonst auch von Hauptmann wissen mochten, so wenig sie leider oft auch heute noch von ihm wissen: den Namen des „Weber"-Dichters nannten fortan und nennen heute Hunderttausende, nennen Millionen mit Ehrfurcht und Liebe. In dem Namen Gerhart Hauptmann verkörpert sich seit dreißig Jahren vieles von dem, was die Welt der Armen an Leid und Sehnsucht in sich trägt. . . .

* * *

Bevor ich über die Wirkung und über die bewegten Schicksale des Weberdramas im einzelnen berichte, soll Einiges über die geschichtlichen Vorgänge gesagt sein, die dieser in ihrer Art in der Weltliteratur einzig dastehenden Dichtung zugrunde liegen, und über die Art, wie Hauptmann diese Vorgänge dichterisch gestaltet hat.

Das Weberdrama führt uns zurück in die Tage des Verzweiflungskampfes, den der Handweber gegen den siegreich vordringenden mechanischen Webstuhl führt. Einst waren die schlesischen Weber selbständige Meister gewesen, denen ihr Handwerk — damals wirklich noch das Werk ihrer Hände — ein zwar bescheidenes, aber doch erträgliches Dasein gesichert hatte. Da kam der „Feind", der mechanische Webstuhl, erst nach England, dann nach Schlesien selbst. Diesem gefährlichen Konkurrenten, der Massen fertigen „Webes" in kürzester Zeit aus seinen kunstvoll gearbeiteten Schifflein hervorzauberte, vermochte der alte Handweber auf die Dauer nicht standzuhalten. In der Massenproduktion des beginnenden kapitalistischen Zeitalters mußte all' sein Fleiß, mußte all' seine Geschicklichkeit rettungslos ertrinken. Vergebens dehnte er seinen Arbeitstag vom Morgengrauen aus bis in die sinkende Nacht, vergebens webten seine Frau und seine Kinder sich bei trübem Kienspanlicht die Augen wund, vergebens schnallten sie alle, diese armen Webersleute, den Hungerriemen enger und enger: schließlich mußten sie erliegen. Von der alten Selbständigkeit war schon lange nicht mehr die Rede; geschäftstüchtige Kaufleute lieferten den Weberfamilien das Garn und kauften ihnen die fertige Arbeit ab. Bei dem einen wie bei dem anderen wurde der Weber auf das schamloseste ausgebeutet. Nicht anders handelten die Besitzer der neuen mechanischen Webereien

selbst, der jetzt entstehende Stand der Fabrikanten: sie versuchten nicht ohne Erfolg, ob die „Betriebskosten", die ein ausgemergelter Weberleib erfordere, doch am Ende nicht n o ch geringer seien als die seines eisernen Kollegen. . . .

So sanken die schlesischen Weber immer mehr in ein grausiges Elend hinab. Dies Elend fand seinen Niederschlag in vielen erschütternden Liedern, die damals durch das Volk gingen. Wer alte Sammlungen von Arbeiterliedern aufschlägt, der wird erstaunt sein über die Fülle von oft sehr holprigen, immer aber stark und tief empfundenen Gedichten, deren ewig einer Gegenstand die Webernot ist. Da handelt, neben den aus der Literatur bekannten Weberliedern von Heine, Freiligrath, auch Geibel und anderen, eines dieser Lieder, deren Verfasser oft niemand kennt, von „dem Webersmann, des Unglücks schwer heimgesuchten Sohn", der seinen Lebensjammer schließlich im Flusse ertränkt, da erzählt in einem zweiten die junge Weberin von sich selbst:

„Doch immer tiefer fielen
Die Tränen auf die Händ'.
Gedacht mag ich wohl haben:
Hat 's Elend gar kein End'?"

Da beginnt ein düsteres Klagelied mit den schlichten Kummerworten: „Die Weber haben schlechte Zeit", und ein viertes schildert trüb:

„Am Webstuhl fliegen die Schifflein geschwind,
Wüst durch die Winternacht heult der Wind,
Du frierst, mein Weib, beim hungernden Kind:
Die Stunden, sie schleichen, sie schleichen."

Erschütternd singt Püttmann:

„Fliege, Schifflein, fliege!
Nun sind es wohl an sechzig Jahr,
Daß ich ein armer Weber war.
Vorbei ist bald die Lebenszeit,
Doch nimmer die Mühseligkeit."

Und Ludwig Pfau:

„Sie darbten, darbten mit Geduld,
Bis sie zuletzt gestorben sind.
Der Hunger hat sie eingelullt,
Barmherziger als ein Menschenkind."

Derselbe in einem anderen Weberlied:

„Die Lampe brennt so düster rot,
Gott lob, mein Weib, nun bist du tot!
Das ist der Trost in unserm Leben,
Daß wir das Bahrtuch selber weben.
O könnt ich weben, Fluch um Fluch,
Der ganzen Welt ein Leichentuch!"

Wen erinnert das nicht an das bekannteste aller Weberlieder, an Heinrich Heines:

„Im düstren Auge keine Träne,
Sie sitzen am Webstuhl und fletschen die Zähne.
Deutschland, wir weben dein Leichentuch,
Wir weben hinein den dreifachen Fluch —
Wir weben, wir weben!"

Dies Heinesche Weberlied hat in der Gewalt seines dreifachen Fluches die herrschenden Mächte des alten Staates so getroffen, daß noch fünfzig und sechzig Jahre nach seiner Entstehung, im Deutschland Wilhelms des Zweiten, der Abdruck des Liedes an sozialdemokratischen Zeitungsleuten mit einem halben Jahre Gefängnis geahndet zu werden pflegte!

Auch Ferdinand Freiligrath bringt in seinem tief menschlich empfundenen Gedicht „Aus dem schlesischen Gebirge", in jenem rührenden Gedicht vom armen Weberknaben, der in all seiner Not und Kinderangst Meister Rübezahl um Hilfe anfleht, den gleichen Gedanken vom Weber, der sein eigenes Leichentuch webt:

„So stand und paßt er Stund' auf Stunde,
Bis daß es dunkel ward im Tal,
Und er halblaut mit zuckendem Munde
Ausrief durch Tränen noch einmal:
Rübezahl!
Dann ließ er still das buschige Fleckchen,
Und zitterte, und sagte: huh!
Und schritt mit seinem Leinwandpäckchen
Dem Jammer seiner Heimat zu.
Oft ruht er aus auf moosigen Steinen,
Matt von der Bürde, die er trug.
Ich glaub', sein Vater webt dem Kleinen
Zum Hunger- bald das Leichentuch."

Selbst bis nach England hinein hatte die Kunde vom schlesischen Weberelend und vom schlesischen Weberkampf ihre Wellen ge-

worfen. So singt — um noch eine letzte Strophe anzuführen — Georg Weerth, der heute leider fast ganz vergessene Arbeiterdichter, in seinen starken „Liedern aus Lancashire“:

„Sie saßen unter der Erle,
Schön war des Sommers Zier.
Wilde, zornige Kerle
Aus York und Lancashire.
Sie sangen aus rauhen Kehlen,
Sie saßen bis zur Nacht,
Sie ließen sich erzählen
Von der schlesischen Weberschlacht.
Und als sie alles wußten,
Tränen vergossen sie fast.
Auffuhren die robusten
Gesellen in toller Hast.
Sie ballten die Fäuste und schwangen
Die Hüte im Sturme da;
Wälder und Wiesen klangen:
Glückauf, Silesia.“

Ich habe aus der Fülle dieser alten Weberlieder, mit derem Abdruck sich ein ganzes Buch füllen ließe, hier so — immerhin — zahlreiche, heute kaum noch bekannte Strophen aneinandergereiht, um recht deutlich zu machen, wie durch das ganze mitfühlende Schaffen unserer Dichter und auch durch das unbeholfene Versgestammel des Volkes sich um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts das eintönig-graue Lied vom Weberleid hindurchzieht.

War es da ein Wunder, daß den großen Dichter des Mitleids, als den wir Hauptmann schon in den früheren Abschnitten, besonders durch sein „Promethidenlos“ kennengelernt haben, die dichterische Gestaltung gerade des Weberleides mit unwiderstehlicher Gewalt anziehen mußte, ihn, den Sohn der schlesischen Erde, ihn, den auch Bande des Blutes aufs engste mit dem armen Webervolke verknüpften? Hauptmann und dieser Stoff — sie mußten zueinander kommen mit der inneren Notwendigkeit eines Naturgesetzes . . .

* * *

Wie den Dichtern, so hatte lange vor Hauptmann auch den Geschichtsschreibern und Volkswirtschaftlern das schlesische Weberelend Worte des Mitgefühls, und der rohe Gleichmut der herrschenden Schichten diesem Elend gegenüber hatte ihnen Worte des Zorns in die Feder fließen lassen.

So nennt Treitschke in seiner „Deutschen Geschichte im neunzehnten Jahrhundert" die „grausame Hartherzigkeit", mit der die Fabrikanten und Händler unter dem „so gutmütigen Menschenschlage" der schlesischen Weber wüteten, „teuflisch". Und Dr. Alfred Zimmermann, dessen Arbeit Hauptmann mit großer Sorgfalt benutzt hat, schildert in seinem auf amtliche Quellen zurückgehenden Werke „Blüte und Verfall des Leinengewerbes in Schlesien" die Lage zu Beginn der vierziger Jahre so: „In den meisten Dörfern waren die Leute allem Elend preisgegeben. Auf den Straßen spielten keine Kinder, sie mußten mit ihren schwachen Kräften den Eltern bei der Arbeit helfen. Selbst das Gebell der Hunde, das sonst in keinem Dorfe fehlt, ertönte hier nicht. Man besaß kein Futter für sie und hatte die treuen Wächter als willkommene Nahrung verzehrt. Die Häuser waren nicht selten halb verfallen, oft fehlte ihnen selbst der Schornstein, und der Rauch suchte durch ein Luftloch einen Ausweg. In ihren Lumpen scheuten sich die Leute, zur Kirche zu gehen. Fleisch sahen die meisten Familien nie. Bei einzelnen kam ein halbes Pfund an den drei hohen Festtagen auf den Tisch. Es war ein frohes Ereignis, wenn ein Bauer der Familie etwas Buttermilch oder Kartoffelschalen schenkte. Ein alter Weber erzählte mit Freudentränen, daß zu seinem Glücke in der Nähe zwei Pferde krepiert seien, die ihm und den Seinen eine Zeitlang Nahrung boten."

Um dieses grauenvolle Elend wenigstens einigermaßen zu lindern, bildete sich in Breslau ein sogenannter Hilfsverein, dem unter anderen auch Rudolf Virchow, damals ein junger Arzt, und der Dichter Gustav Freytag angehörten. Dieser Verein sandte im Mai des Jahres 1844 den Assessor Schneer in das Hungergebiet, um durch ihn genaue Erhebungen vornehmen zu lassen, Erhebungen, die dann die grauenvollsten Gerüchte nicht nur bestätigten, sondern noch übertrafen. Zu einem umfassenden Hilfswerk aber fehlte es dem Vereine an Kräften und Mitteln, zumal die Regierung seinen Bestrebungen, die sie für „revolutionär" hielt, mit dem größten Mißtrauen gegenüber stand. Hören wir darüber wieder den Historiker Heinrich von Treitschke, der sich politisch stets zur Rechten gezählt hat: „Oberpräsident Merkel und seine Regierungsräte wollten das Dasein eines Notstandes gar nicht eingestehen; sie glaubten felsenfest an die Heilkraft der volkswirtschaftlichen Naturgesetze, die durch Angebot und Nachfrage alles Leid von selber aufheben müßten, und witterten sogar in dem Breslauer Hilfsvereine gemeinschädliche Absichten. . . ."

Dieser genialen Ansicht des Oberpräsidenten von Schlesien schloß sich nach einigem Schwanken auch die Regierung in Berlin an. Allen Warnungen gegenüber blieb sie blind und taub. Sie tat nichts — weniger als nichts.

Und so kam denn alles, wie es kommen mußte: der überheizte Kessel, an dem auch nur das winzigste Sicherheitsventil anzubringen der verantwortliche Maschinist hartnäckig abgelehnt hatte, explodierte. Wie er explodierte soll uns abermals Treitschke erzählen: „Im Frühling 1844 hörte man in den großen Weberdörfern des Gebirges überall ein neues Volkslied, das Blutgericht, singen. An einem Junitage wurde das Haus der Firma Zwanziger in Peterswaldau von den Webern zerstört, und noch zwei Tage lang hauste das ergrimmte Volk, alles zertrümmernd, selten raubend, in den Fabriken der Nachbarorte. Und es war wirklich nur die Raserei der Not, was diese Tobenden verblendete; von den Schriften der Kommunisten hatten die Armen, die sich abends ihre kalte Stube mit einem Kienspan erleuchteten, nie ein Wort gelesen. Zu spät erkannte Merkel, wie gründlich er sich über die Lage getäuscht hatte. Er eilte selbst herbei; Truppen stellten nicht ohne Blutvergießen die Ordnung her. Dreiundachtzig wurden abgeführt, die Hauptschuldigen zu schweren Strafen verurteilt. . . ."

„Nicht ohne Blutvergießen" — das heißt: elf Tote und dreiundzwanzig Schwerverwundete waren auf der Strecke geblieben. Der gleiche Staat, der zum Schutze der Armen so viele Jahre hindurch nichts getan hatte — jetzt, da es den Schutz der Reichen galt, war er in wenigen Stunden auf dem Plane erschienen. . . . Daß es allein die nackte Not gewesen war, die die Weber in jene Wahnsinnstaten getrieben hatte, das stellte gleich Treitschke drei Jahre später in der sogenannten Herrenkurie des Vereinigten Landtages selbst ein so unverdächtiger Zeuge wie der Fürst Lichnowski fest: „So lange sie satt zu essen gehabt, haben Aufwiegler bei ihnen kein Gehör gefunden."

Das war also der geschichtliche Stoff, den Hauptmann vorgefunden hat. Und mit welcher Treue, mit welcher hingebenden Liebe zum Gegenstande hat er ihn benutzt! Vieles, was man an den „Webern" für hetzerische Uebertreibung erklärt hat, ist buchstabengetreu einem Bericht entnommen, den Wilhelm Wolff (als Freund von Marx und Engels bekannt unter dem Namen Kasemattenwolff) in Püttmanns „Deutschem Bürgerbuche" von 1845 veröffentlicht hat. In diesem Bericht heißt es: „Die Not und das Drängen nach Arbeit wurde von einzelnen Fabrikanten möglichst

benützt, um für geringen Lohn viel Ware zu erhalten. Unter diesen ragten die Gebrüder Zwanziger in Peterswaldau besonders hervor. Für eine Webe Kattun von 140 Ellen, woran ein Weber neun Tage zu arbeiten hat und wofür andere Lohnherren 32 Silbergroschen zahlten, gaben sie nur 15 Silbergroschen. Für 160 Ellen Barchent, welches acht volle Tage angestrengter Arbeit erfordert, entrichteten sie 12½ und 12 Silbergroschen Lohn. Ja, sie erklärten sich bereit, noch 300 Weber in Arbeit zu nehmen, wofern die ebensoviel für 10 Silbergroschen arbeiten wollten. . . . Das anfangs nicht allzu große Vermögen der Zwanziger war in kurzer Zeit zu großem Reichtum angewachsen. Sechs prächtige Gebäude gaben Zeugnis davon. Herrliche Spiegelscheiben Fensterrahmen von Kirschbaumholz, Treppengeländer von Mahagoni, Kleider- und Wagenpracht sprachen der Armut der Weber Hohn. Bei der letzten Lohnverkürzung sollten die Zwanziger den Webern auf ihre Vorstellung, daß sie nun gar nicht mehr bestehen und selbst nicht mehr Kartoffeln kaufen könnten, geäußert haben: sie würden noch für eine Quarkschnitte arbeiten müssen, oder wie andere sagen: die Weber möchten nur, wenn sie nichts anderes hätten, Gras fressen, das sei heuer reichlich gewachsen."

Soweit Wolff. Anderes hat Hauptmann aktenmäßig genau und vielfach wortwörtlich entnommen jener vorhin erwähnten Darstellung des Assessors Schneer und dem Werke Zimmermanns. Ausdrücklich bestätigte vor einer Reihe von Jahren Arthur Friedrich in einem Aufsatze der „Deutschen Revue" (41. Jahrgang) über „Die schlesische Heimindustrie und Gerhart Hauptmann": „Was dort an schmerzlichen Wahrnehmungen auf einer mehrwöchigen Reise, über ein breites Bergland verteilt, dem gewissenhaften Beobachter (Schneer) entgegentrat, wird vom Dichter wirkungsvoll auf einen Fleck vereinigt, zu einem grellen, grauenerregenden Gemälde. Selbst die dem Hörer wie Hammerschläge auf die Seele fallenden scharf geprägten Wendungen sind nicht vom Dichter erfunden, sie entstammen unmittelbar dem Munde des schwergeprüften Volkes und sind zuerst aufgenommen von dem Echo der Schneerschen Berichterstattung. Ihr und dem bitteren Ernst der Dinge selbst wohnt bereits die erschütternde Kraft inne, die man auf Rechnung des Dichterwerkes zu schreiben pflegt."

Und auch Hauptmanns Biograph Paul Schlenther, der aus seiner Abneigung gegen allen „Umsturz", gegen alle „Verhetzung" kein Hehl macht, schreibt: „Verglichen mit der Darstellung des

Historikers (Zimmermann) kommt im Drama des Dichters sowohl der Fabrikant wie auch die Dorfpolizei noch ziemlich gnädig weg. Und in Hauptmanns Drama findet sich kein Zeichen der Not, kein Ausdruck der Klage, kein Zustand des Hungers und auch keine Aeußerung der Rebellion, die nicht geschichtlich belegt wäre."

Selbst die Namen der handelnden Personen hat Hauptmann oft nur wenig verändert. So hat er aus dem historischen Fabrikanten Zwanziger einen Dreißiger gemacht. Und Schlenther hat recht, wenn er hervorhebt, daß der Dichter ihn keineswegs zu schwarz gemalt hat. Mit der ihm eigenen künstlerischen Gerechtigkeitsliebe deutet Hauptmann vielmehr manches an, was auch die Fabrikanten nicht als wilde Bestien schlechthin erscheinen, sondern uns sogar in ihnen noch mehr Opfer als Schuldige einer sinnlosen Wirtschaftsordnung sehen läßt. Dahin rechne ich z. B. Hauptmanns starkes Hervorheben des wilden Unterbietens, zu dem besonders der Wettbewerb der Engländer die schlesischen Fabrikanten damals zwang.

* * *

Zu den geschichtlichen Quellen, die Hauptmann für seine „Weber" benutzen konnte, kamen mancherlei Erinnerungen und Eindrücke persönlicher Art. Ich habe schon erzählt, wie des Dichters Urgroßvater aus dem Böhmischen nach Schlesien eingewandert war und sich in Herischdorf bei Warmbrunn niedergelassen hatte. Und auch Hauptmanns Großvater noch hatte „täglich 12 Stunden gewebt und 24 gehungert, wie es gerechter schlesischer Weberbrauch ist seit mehr als hundert Jahren" (Paul Marx im „Magazin der Literatur des In- und Auslandes", 1892). Das Drama selbst ist Hauptmanns Vater zugeeignet mit einer Widmung, die uns einen tiefen Blick in das Wesen des Dichters tun läßt. Sie heißt: „Wenn ich Dir, lieber Vater, dieses Drama zuschreibe, so geschieht es aus Gefühlen heraus, die Du kennst und die an dieser Stelle zu zerlegen keine Nötigung besteht. — Deine Erzählung vom Großvater, der in jungen Jahren, ein armer Weber, wie die geschilderten hinterm Webstuhl gesessen, ist der Keim meiner Dichtung geworden, die, ob sie nun lebenskräftig oder morsch im Innern sein mag, doch das beste ist, was ein armer Mann wie Hamlet ist, zu geben hat."

Wenn so die äußeren Eindrücke seiner Herkunft Hauptmann gleichsam von selbst zu seiner Weberdichtung führten, so wirkten die inneren Erlebnisse seiner Jugendjahre in dem gleichen Sinne. Wir wissen ja, daß es die religiösen Stimmungen

werktätiger Nächstenliebe waren, die Hauptmann damals immer wieder, im Gewande des Herrnhutertums, entgegentraten. Sie waren die erste Quelle seines großen Mit-Leidens, das sich dann steigerte zum starken Gefühl für soziales Recht. Hauptmann selbst nennt in einem an mich gerichteten Briefe die „Weber" ausdrücklich sein „Bekenntnis zum Christentum" und bestätigt mir, er habe von der Religion her „den rein christlichen Gedanken des Mitleides genommen, der meinen „Webern" zugrunde liegt. Noch heute scheint mir dieses Bekenntnis zum Christentum sonderbarerweise nicht vergessen worden zu sein." Sicherlich mit Recht führt Hauptmann in diesem Briefe den Haß gewisser patentierter Vertreter „deutschen Geistes" zurück auf dieses sein in den „Webern" geoffenbartes praktisches Christentum, das von dem sogenannten Christentum jener Teutonen in der Tat durch eine Welt getrennt ist. . . . .

* * *

Aber der Dichter hat sich nicht mit Jugenderinnerungen und auch nicht mit der emsigen Erforschung der geschichtlichen Quellen begnügt; er hat sich auch nicht blindlings mitreißen lassen vom Sturm seines Mitgefühls. Alles hat er auf das sorgfältigste nachgeprüft in einer Studienreise, die er anfangs 1892 durch die Hungergebiete des schlesischen Weberlandes unternahm. Ueber diese Studienreise liegt seit über siebzehn Jahren ein ausführlicher Bericht vor in einem Aufsatze des sozialistischen Schriftstellers Max Baginski, veröffentlicht in Nummer 2 der „Sozialistischen Monatshefte" vom Februar 1905. Zu meinem größten Erstaunen bin ich in keiner der zahlreichen Arbeiten über Hauptmann, die mir vorgelegen haben, auch nur auf eine Erwähnung dieses Aufsatzes gestoßen, der uns nicht nur in die Arbeitsweise des Dichters, in seine künstlerische Werkstatt gleichsam, einen überaus lehrreichen Einblick gewährt, der vielmehr auch für die Beurteilung der ganzen dichterischen und menschlichen Persönlichkeit Hauptmanns von größter Bedeutung ist. Leider verbietet es mir hier der Raum, den ganzen wertvollen Aufsatz (er heißt „Gerhart Hauptmann unter den schlesischen Webern") abzudrucken. Da die Arbeit aber so gut wie verschollen zu sein scheint, will ich doch das wesentlichste aus ihr hier wiedergeben; Baginski erzählt:

„Ich bin dem Dichter unter den Webern des Eulengebirges begegnet, in den Bezirken krassester Menschennot. Im Februar 1892 in Langenbielau, dem großen schlesischen Weberdorf, wo ich als Redakteur des „Proletariers aus dem Eulengebirge" tätig war.

Eines Abends, nach Rückkehr von einer Reise, erzählte mir August Kühn, jetzt Reichstagsabgeordneter für den Kreis Reichenbach-Neurode (er ist in der Kriegszeit gestorben. K. H.), ein hochgewachsener, schwarz gekleideter Herr habe sich ihm am Nachmittag vorgestellt, auch nach mir gefragt. Der Name des Fremden war Gerhart Hauptmann. Es habe den Anschein, als wolle er die Verhältnisse der Webergegend kennen lernen. Der Besucher hatte im Preußischen Hof Wohnung genommen, noch am selben Abend traf ich ihn dort in der Gaststube. Mit gespannter freudiger Erwartung. Denn der Name Gerhart Hauptmann schien zu jener Zeit eine Losung zu enthalten, einen Kriegsruf nicht nur gegen die damaligen, wenig imposanten Literaturthrönchen, sondern auch gegen soziale Bedrückung, Vorurteile und Moralverkrüppelung. . . .

Der Eindruck, den ich beim ersten Zusammentreffen mit Hauptmann empfing, war etwa dieser: kein Mann des leichten gesellschaftlichen Verkehrs. Diskret, fast scheu, schweigsam. Versunkener, schwerer Träumer, dabei doch nicht irrezuführender Beobachter des Menschlichen und Allzumenschlichen. Nicht Goethe, eher Hölderlin.

Die Gaststube im Preußischen Hof wies an diesem Abend viele leere Bänke und Tische auf. Der Wirt hatte reichlich Zeit, über die Mission des fremden Herrn im Weberdistrikt nachzugrübeln. Wie ich am nächsten Morgen wahrnahm, hatte er sich dafür entschieden, Hauptmann müsse irgendein Regierungsbeamter sein, entsandt, den Notstand der Weber zu untersuchen. Nur war es auffallend, daß der Mann sich dann mit den Roten einließ, die doch, so stand im Kreisblatt zu lesen, aus Gründen ihrer Verhetzungspolitik die Not stets unerhört übertrieben schilderten.

Ob das Weberelend diesen Winter so groß sei, daß eine offizielle Untersuchung für notwendig befunden werden müsse, darüber war seit Wochen viel geredet und geschrieben worden. Auch die Staatsanwaltschaft nahm in ihrer Weise aktiv Stellung. Sie beantwortete die Kritik, welche unser Blatt, der „Proletarier", an den Zuständen, an den Profitерschindungsmethoden der Fabrikanten übte, mit einer Reihe von Anklagen wegen Preßvergehens, deren Grundtext in der Regel lautete, es sei an sich schon ein gewagtes Unterfangen, eine Bevölkerung aufzureizen, in diesem Falle sei das aber noch verwerflicher, sträflicher, weil die Notlage der Weber, die Gefahren, die solche Schreibart in sich berge, verdoppele. Die Webernot war damit offiziell, aktenkundig festgestellt, doch gerade deswegen sollte sie nicht attackiert werden. Genügt es nicht, wenn so etwas in den Akten steht?

Mit Hauptmann wurden gemeinsame Streifzüge in die Hausweberſiedelungen verabredet. In Langenbielau iſt ſchon die beſſer bezahlte, geregelte Fabrikweberei überwiegend. Das Elend iſt nicht ſo grenzenlos und hoffnungslos, ſo von allen Wegen abgeſchnitten, wie in den Hausweberhütten. In dieſen war die Not entſetzlich. Die nächſten Tage enthüllten dem Auge des Dichters Grauenvolles. Die Geſtalten der Baumann, Anſorge, Hilſe wurden lebendig. Die ſtille Anklage auf den Lippen, ſchoben ſie ſich vor das Auge, greifbar, und man hätte doch ſo herzlich gern geglaubt, es bloß mit Phantomen zu tun zu haben. Sie lebten, aber wie, das war das unſere ganze Kultur Beſchämende. In den im Schnee ſteckenden Hütten, deren ſchneefreier oberer Teil Aehnlichkeit mit ungepflegten, verfallenden Grabhügeln hatte, grinſten auch jetzt noch, im Zeichen ſtaatlicher Fürſorge, aus allen Winkeln die Verzweiflung, der Hunger des hiſtoriſchen Notſtandsjahres 1844. Hier, in kleinen Tälern, auch Anhöhen, verſtreut, breitete ſich ein Stück Produktion aus, an welchem jeder techniſche, induſtrielle Fortſchritt vorübergeeilt war, wie an einem verfluchten, ſpukhaften Ort. Und trotzdem, die hier mehr ſtarben als lebten, ſollten mit der modernen Großinduſtrie konkurrieren!

Der Dichter trat in dieſe Behauſungen weder als ein kühler Beobachter noch als ein Samariter ein. Der Menſch kam zum Menſchen. Kein Herabſteigen zum armen Lazarus. Auf dieſem Wege, ſo ſchien es mir, ſchritt Hauptmann ſicherer einher als auf den Wegen des konventionellen Verkehrs.

Steinſeifersdorf, hinter Peterswaldau gelegen. Ueber eine kahle Schneefläche verſprengte ſchadhafte Hütten aus Lehm, Reiſig, Brettern. Nichts Lebendiges zu ſehen. Kein Hund, keine Katze, kein Sperling. Selten, daß aus einem Rauchloch auf den ſchiefen Dächern dünner Rauch aufſteigt. Geheizte Wohnräume gehören in dieſem Landſtrich zu den ſchwer zu erringenden Koſtbarkeiten, und was für eine Mahlzeit ſollte man wohl aus nichts zubereiten können. In dieſe rechts von der Fahrſtraße abliegende Hütte wollen wir eintreten. Ein geſchaufelter oder ausgetretener Schneepfad führt nicht zu ihr, die Füße müſſen ſich durch den Schnee ſelbſt den Weg bahnen. Atmen da drinnen überhaupt Menſchen? Das vom Wetter zerzauſte, geduckte Hüttchen ſcheint keinem Windſtoß mehr ſtandhalten zu können. Die paar verfaulten ſchiefen Holzſtufen, die zum Eingang führen, drohen unter den Tritten vollends zuſammenzubrechen. Auf unſer Klopfen antwortet von innen kein Laut. Noch einmal geklopft, ſtärker als vorher. Jetzt ſchlürft etwas

langsam dem Eingang zu. Ein grober Holzriegel, in dieser Form nur noch an altmodischen Scheunen- und Stalltüren zu finden, wird zurückgeschoben. Es zeigt sich ein menschliches Antlitz, dessen Ausdruck der eines wunden, furchtsamen Tieres ist. Wie ein aufgescheuchter Missetäter starrt der Oeffnende die Eindringlinge dumpf an. Kein Hoffnungsschimmer belebt das Gesicht. Der Mann hat es wohl schon längst aufgegeben, von seinen Mitmenschen eine Linderung seiner Not zu erwarten. Sein Verhalten zeigt nicht das geringste Zutrauen zu dem Jahrhundert der Humanität. Die Gestalt ist in Lumpen gehüllt. Und was für Lumpen! Nicht Stromerlumpen, die im Chausseegraben im Augenblick gewechselt werden. Es sind ewige Lumpen, sie scheinen verwachsen mit der von ihnen bedeckten Haut. Ekelerregende, einzige Hülle, die nicht fortgeworfen werden darf. Der ungefähr fünfzig Jahre alte Mann spricht nicht. Er führt uns den schmutzig-grauen kalten Hausgang entlang, tappt nach einer Tür und stößt sie auf. Man sieht einen Webstuhl, auf dessen Sitzbrett eine zusammengedrückte Frauengestalt, einen kalten Herd, vier schmutzige Wände, von denen Wasser tropft, an einer entlang einen Bettkasten mit ein paar weiteren Lumpen, die das fehlende Bettzeug ersetzen sollen. Sonst erspäht das Auge nichts in dem Raum. Der Mann murmelt etwas zu der auf dem Brett des Marterstuhls sitzenden Frau. Sie richtet sich auf. Beide haben rote, entzündete Augen, aus denen mit der gleichen Monotonie, wie von den Wänden, unaufhörlich Wasser läuft. Die beiden sind über das laute Klagen hinaus. Hauptmann beginnt zu sprechen, zögernd, beklommen von so viel Jammer. Er lockt wenige rauhe Aeußerungen hervor. Es ist schon lange her, daß die letzte fertige Webe abgeliefert wurde, nichts Eßbares, nichts Brennbares im Haus. Kein Brot, kein Mehl, keine Kartoffeln, weder Holz noch Kohle. Dabei sehen uns Frau und Mann scheu an mit den schmerzenden Augen, wie Uebeltäter, die strengen Tadel oder Strafe zu erwarten haben. Hauptmann gibt der Frau Geld; der Gedanke, von dieser Stätte fortzugehen, ohne wenigstens für die nächsten Tage die Mittel zur Beschaffung von Brot zu hinterlassen, ist Qual, ganz unerträglich.

An einer Wegverbreiterung liegt der Dorfkrug. Der Kutscher hat da Station gemacht. Die Gaststube weist wenig Behaglichkeit auf, die Wirtsleute sehen herabgekommen und mißmutig aus. Kein Geschäft. Die Wirte in den großen Fabrikdörfern haben es besser. Sie können Herrenstuben anlegen, es kommen Buchhalter, Lehrer, Aufseher zu ihnen. Hier in Steinseifersdorf sei man auf die Weber angewiesen; davon sich ordentlich satt zu essen sei unmöglich. Im

Winter erst gar nicht. Die Wirtin bemerkt, im benachbarten Kaschbach sei das Elend noch größer. Dahin wollen wir heute nicht mehr. Auf der Rückfahrt kommt die Rede immer wieder auf das Schicksal dieser vom modernen Industrialismus zur Verdammnis verurteilten Weber zurück. Ich frage Hauptmann, welche Wirkung er sich von seinem Theaterstück verspreche, das dieses Schicksal zu dramatischer künstlerischer Darstellung bringt. Er antwortet, seine Neigungen zögen ihn mehr Sommernachtsträumen, sonnigen Ausblicken entgegen, aber ein harter innerer Druck treibe ihn dazu an, diese Not zum Gegenstand seiner Kunst zu machen. Die erhoffte Wirkung? Die Menschen sind nicht gefühllos. Auch der Behagliche, Reiche muß sich im Innersten betroffen fühlen, wenn er solche Bilder entsetzlichen Menschenjammers vor seinen Augen aufsteigen sieht. Alles Menschliche stehe im Zusammenhang. Meinen Einwand, daß das Besitzrecht den darin Wohnenden Scheuklappen vor die Augen zu legen pflegt, will Hauptmann nicht als allgemein berechtigt gelten lassen. Es ergibt sich: er will das werktätige Mitgefühl in den Gutgestellten erwecken. Mitleid, freilich ein tatkräftiges Mitleid, das den Armen eine wirkliche Erleichterung ihres Loses verschafft. Er fügt hinzu, ihn selbst habe zuzeiten die Not der Massen so gepeinigt, daß es ihm nicht möglich war, seine Mahlzeiten ruhig einzunehmen, die oft auch, besonders während der Züricher Studentenzeit, karg genug gewesen seien. In solchen Augenblicken sei schon eine Tasse Kaffee als beschämender Luxus erschienen. Ich konnte mich dieser Betrachtungsweise nicht anschließen. Den Einfluß, den eine künstlerische Darstellung des Weberelends auf die Besitzenden ausüben konnte, schlug ich sehr gering an. Satten Magen ist schwer beizukommen. Hingegen stellte ich mir vor, sie müsse eine große aufrüttelnde Wirkung auf die Massen der Leidenden selbst haben.

Hauptmann hatte zu jener Zeit, wie ich glaube, die „Weber" im großen und ganzen schon fertig. (Das ist richtig, denn schon wenige Wochen später konnte das Werk der Berliner Theaterzensur zur Prüfung eingereicht werden. Siehe unten! K. H.) Seine Fahrten und Fußwanderungen in der Webergegend galten nicht dem Baumaterial zu dem Werke, sie galten den Details der Oertlichkeiten, Landschaften, Wege. Auch der Grundriß zum „Kollegen Crampton" war damals schon gezeichnet. Der Dichter sprach davon, einen lebensfrohen genialen Menschen auf die Bühne zu stellen, den

Enge und Erbärmlichkeit der Umgebung zur Karikatur machen und Schiffbruch leiden lassen.

Langenbielau wurde nach solcher Fahrt durch das Golgatha der Armut als Erleichterung empfunden. Die Webereien mit ihrem unaufhörlichen Maschinenlärm, der das Gehör abstumpft und die Nerven quält, sind kein erhebender Anblick, aber sie vereinigen, bringen den Arbeitern Gefühl und Verständnis für Solidarität, brüderliches Handeln nahe. Hier umweht einen, trotz eingesunkener Brust, langer Anstrengung im Arbeitssaal, ungenügender Ernährung, der Hauch des streitbaren proletarischen Geistes, der über diese Zeitmisere hinausweist in ein Land der Erfüllung.

Für den Abend hatte Kühn eine Zusammenkunft älterer Weber arrangiert. Hauptmann ließ für jeden Teilnehmer ein Gedeck auflegen. Beim Essen entspann sich eine lebhafte Plauderei. . . . Das Gespräch wandte sich dem Weberaufstand zu. Manche Einzelheiten der Vorgänge wurden zum besten gegeben, Legendenhaftes und Phantastisches, noch lebende, in Langenbielau oder in der Umgebung wohnende Leute mit Namen genannt, welche die Ereignisse im Jahre 1844 mitgemacht hatten. Man sprach zwanglos, sehr wenig war von jener gedrückten Stimmung zu merken, die im Verkehr zwischen Mitgliedern der oberen und unteren Gesellschaftsschicht zu entstehen pflegt.

Am Vormittag des nächsten Tages ging die Fahrt nach Kaschbach. Der Ort sieht noch verlorener aus als das gestern besuchte Dorf. In einem Häuschen führt uns ein Weber, der den geschwollenen Arm in einer Binde trägt, in eine Ecke der Stube. Auf einem Lager aus Stroh und Lumpen liegt eine kranke Frau, neben ihr ein Kindchen, über und über mit Ausschlag bedeckt. Kein Hemd bedeckt das fiebernde Körperchen, es liegt nackt zwischen den am Boden liegenden Lagerfetzen. Der schüchterne Vater, selbst von Schmerzen gepeinigt, steht dabei, die Ratlosigkeit in Person. Wäre doch wenigstens Nahrung im Hause! Der Armenarzt? Er müßte in jedem Hause, das er betritt, Essen, Wärme, Licht, Trockenheit verschreiben, wenn er seine Wissenschaft nicht zum Narren halten will. Das kann er nicht, und darum läßt er sich so selten wie möglich sehen.

Etwas Geld dalassen und wieder hinaus in die Luft. Die nächste Behausung ist beinahe ein freundlicher Aufenthaltsort zu nennen, verglichen mit der vorigen. Zwei ältere Leutchen, nicht ganz so zermartert, auch nicht zerlumpt. Der Mann webt, er hat hin und wieder noch etwas zu tun. Seine freundliche Frau ist nicht

weit davon entfernt, das Glück dieses Heims zu preisen. Wir haben es besser als die meisten Nachbarn, erzählt sie nicht ohne einen Anflug von Behäbigkeit. Sie zeigt auf ein erst angeschnittenes Brot. Es ist ein Feuerchen im Ofen, ein Tisch ist vorhanden und ein richtiges Bett. An den Holzwänden kleben grellbunte Bilderchen, Neuruppiner Qualität. Abgezielt wird damit auf Verstärkung der Tugend, der Geduld, des Ausharrens bis zum Ende. Man sieht die Heimkehr des verlorenen Sohnes, die Verstoßung der Hagar aus dem Hause Abrahams. Die Frau langt nun gar noch eine Kaffeemühle vom Herd und beginnt eine kleine Quantität Getreidekaffee zu mahlen. Wir werden zum Mittrinken eingeladen und nehmen gern an. Es wird über Lokales und Allgemeines gesprochen. Der Mann ist gesprächig, in der Bestimmtheit seiner Aeußerungen aber sehr vorsichtig, zurückhaltend. Besonders wenn die Rede sich dem religiösen oder politischen Gebiet nähert. Seine Bemerkungen sind so gehalten, daß sie nicht leicht irgendwo anstoßen können. Hauptmann äußerte später, er habe diese vorsichtige Bedachtsamkeit als charakteristischen Zug der Weber oft beobachtet, sie sei wohl allgemein aus der großen Armut zu erklären, mit der oft eine devote Haltung allem Fremden gegenüber verknüpft ist.

Inzwischen schenkte die Frau den Kaffee ein. Hauptmann fand Platz auf einem Fußbänkchen. Im Laufe des Gesprächs strich die alte Frau mit der Hand sanft über sein Haar: Ja, ja junger Herr, die Not, die Not, aber wir dahier sind noch gut dran. Beim Abschied wies sie uns eine Hütte mit der Bemerkung, sie glaube, deren Bewohner seien am Verhungern. Es war nicht übertrieben. Als wir eintraten, stand eine Frau in der öden, schmutzigen Stube inmitten einer weinenden Kinderschar. Zwei, drei schon erwachsene Mädchen, mager, bleich, wie auf dem Prokrustesbett der Not in die Länge gezogen, wischten sich verstohlen die Spuren soeben vergossener Tränen von den Leidensgesichtern. Hier regierte der Hunger unumschränkt. Die Frau, im letzten Stadium der Schwangerschaft, litt am meisten unter dem kläglichen Weinen der kleineren Kinder, denen sie nichts zu essen geben konnte. Der Mann war seit zwei Tagen fort, auf Bettelei aus. Er würde ja etwas mitbringen, es sei nur so schwer, in dieser Gegend was zu bekommen. Man müsse weite Wege machen für ein Stück Brot. Gestern waren noch ein paar Kartoffeln aufzubringen, heute gar nichts. Sie wisse nicht mehr, was sie den Kindern geben oder sagen solle. Den Pfarrer habe sie bitten lassen,

ihr aus dieser äußersten Not zu helfen. Nur ein paar Mäuler voll Essen. Er habe selbst nichts, lautete die Antwort. Den erwachsenen Mädchen zittern die fest aufeinandergepreßten Lippen. Jeder Atemzug in dieser Familie ist Verzweiflung. Jetzt sind die Kleinen mit den blaugefrorenen Gesichtern und Frostbeulen beim Anblick der Fremden verstummt, im nächsten Augenblick werden sie wieder Essen fordern und mit dieser so natürlichen Forderung das Herz der Mutter zerreißen. So viel Fatalismus kann man von diesen Kindern eben nicht verlangen, daß sie die wirtschaftliche Notwendigkeit, welche ihre Eltern zum Verzweiflungskampf mit dem Hunger verdammt, philosophisch kaltblütig zergliedern können. Hier tut für den Augenblick ein Goldstück Wunder. Die Frau wagt es nicht zu glauben, daß sie wirklich eins in der Hand hält. Was hier fast als Rettung vom sicheren Tode empfunden wird, mag zur selben Stunde tausendfach für die Zwecke der Eitelkeit, der Prahlsucht, der Heidenbekehrung zur Nächstenliebe aufgebracht werden. Die Herzlosigkeit und meilenweite Entferntheit aller Wohltätigkeit vom stummen Elend konnte einem bei diesem Anblick zum Bewußtsein kommen. Größtes aller sozialen Verbrechen, das die Stillung des Hungers von Kindern sklavisch vom Geld abhängig sein läßt!

Eines Morgens gingen Hauptmann und ich zu Fuß nach Reichenbach, wo ich ihm einen alten sozialistischen Weber vorstellte, der die anfangs von Bismarck protegierte Webereigenossenschaft miterlebt hatte. Von dieser Unternehmung, von der Regierung unzulänglich subventioniert, wußte der Alte interessant zu erzählen. Er meinte, sie hätte sich halten können, wenn ihr nicht eine Verschwörung der Fabrikanten mit reichlichen Kapitalien bewußt entgegengearbeitet hätte. Die Folge davon sei für die Genossenschaft eine Sperrung des Marktes gewesen. Einmal mußten alle nach Leipzig zur Messe gebrachten Webewaren wieder zurücktransportiert werden, ein stiller, aber wirksamer Boykott hatte den Verkauf unmöglich gemacht. Mit viel mehr Lebendigkeit als von diesem Unternehmen sprach der alte Weber von den Tagen der Lassalleschen Agitation. Da war Leben in die starren Massen gekommen. Ein Umschwung schien nahe bevorzustehen. Die am Gespräch beteiligte Frau hatte auch auf diesen Umschwung gehofft; aber jetzt, bemerkte sie etwas resigniert, wären wir Alten schon froh, wenn wir wüßten, daß unsere Jungen es erleben werden.

In dieser Behausung traf Hauptmann eine Witwe mit einer etwa dreizehnjährigen Tochter. Das Mädchen fiel ihm auf, es hatte schönes, weiches, goldgelbes Haar, tiefe Augen, einen zarten

blassen Teint. Ich erfuhr später durch den erwähnten alten Weberfreund, daß Hauptmann dem Kinde hin und wieder ein Geschenk sandte, und als ich später Hannele las, wollte es mir nicht aus dem Sinn, daß der Dichter an dieses Reichenbacher Kind gedacht haben müsse, als er seine Dichtung schuf.

Das war mein letzter gemeinschaftlicher Ausflug mit Hauptmann in die Weberregionen. Ein paar Monate später besuchte ich ihn in Schreiberhau, in seinem Hause dicht am Rande des Gebirgswaldes. Noch später, als ich im Schweidnitzer Gefängnis meine Preßsünden abzusitzen begann, erfreute mich die Nachricht, Hauptmann habe für mich eine große Kiste mit Büchern geschickt. So haben mir Gottfried Keller, Konrad Ferdinand Meyer und andere Autoren manche trübe Stunde in der Zelle heller gemacht. . . . Die Bücher wurden mir ohne Weiterungen verabfolgt, nur Hauptmanns eigenes Werk, seine „Weber", die zu jener Zeit erschienen, konnte ich trotz aller Mühe und List nicht ausgeliefert bekommen. Kühn brachte mir die „Weber", aber dem Inspektor war die Weisung erteilt worden, sie als Konterbande zu behandeln. Jedesmal wenn ich ins Inspektionszimmer kam, um ein ausgelesenes Buch mit einem anderen zu vertauschen, sah ich die „Weber" daliegen. Die Versuchung, das Buch in einem günstigen Augenblick unter der Jacke verschwinden zu lassen, war groß, doch leider hatte die Weisung des Staatsanwalts dem Inspektor die Meinung eingeflößt, es müsse sich um ein außergewöhnlich gefährliches Werk handeln, er bewachte es mit Argusaugen. Gerhart Hauptmann blieb für die Schweidnitzer Gefängnisverwaltung der gefährliche, verbotene Autor."

Im Anschluß an die letzte Bemerkung Baginskis möchte ich mitteilen, daß die „Weber" noch zehn Jahre später von den Behörden ebenso gefürchtet waren; als ich im Jahre 1902 zu Herford in Westfalen als Preßsünder acht Monate Gefängnis zu verbüßen hatte, wurden auch mir von der zahlreich mitgenommenen Literatur ausgerechnet die „Weber" konfisziert. Hauptmann war, dank seinen „Webern", überhaupt der einzige neuere Dichter, den die Beamtenschaft — wenigstens dem Namen nach — kannte. Von Hartleben, Halbe, Holz, Wedekind und Dehmel hatte, wie ich feststellen konnte, keiner der Herren jemals etwas gehört. . . .

11. „Die Weber" als Kunstwerk

Soll ich nun das erzählen, was man den „Gang der Handlung" des Weberdramas nennen könnte? Ach — meine Sprache, die nicht die eines Dichters ist, müßte versagen, wenn ich den Versuch machen wollte, das „Weber"-Erlebnis in Worte zu fassen; denn die „Weber" *sind* ein Erlebnis, sie sind kein „Stück" wie andere Stücke auch. Und dann: ist schon bei jedem guten Drama nicht das das Entscheidende, *was* vorgeht, sondern die Art, *wie* der Künstler das — äußere und innere — Geschehen gestaltet hat, so gilt das zehnfach für die „Weber". Lest sie und wem irgend dazu die Gelegenheit geboten ist, der besuche eine „Weber"-Aufführung! Sie wird ihm unvergeßlich bleiben, wenn die Bühne auch nur einigermaßen das herauszuholen vermag, was Hauptmann in diese Dichtung hineingelegt hat.

Hier nur ein paar knappe Fingerzeige, die dazu helfen sollen, daß möglichst vielen sich der innere Reichtum des Werkes erschließe.

Was wir beim „Friedensfest" und bei den „Einsamen Menschen" als Eigenart gerade Hauptmanns kennengelernt hatten: die Kraft, mit der der Dichter uns von Anfang an in eine einheitliche Stimmung hineinzuzwingen und bis zum Ende in ihr festzuhalten weiß — diese Gewalt offenbart sich in keinem seiner Werke machtvoller als in den „Webern". Ob wir im ersten Akte in des Fabrikanten Dreißigers Buchhalterei in Peterswaldau erleben, wie die hohlwangigen Elendsklaven das mit den Tränen ihrer Nächte genetzte „Webe" abliefern und dafür mit zitternder Hand die paar Pfennige des ihnen verächtlich hingeschobenen Bettellohnes einstreichen, in jener kriechenden Demut, zu der nur das dumpfe Elend langer Geschlechterfolgen die Menschen entwürdigen kann, ob wir im zweiten Aufzuge im Hause des alten Anforge zu Kaschbach Zeugen werden des ganzen Jammers in so einer Weberfamilie, ob das dritte Bild uns den armseligen Weberkretscham zeigt, in dem diese Aermsten, die sich durchrackern und durchhungern von einem Jahr zum anderen, bei Fusel und schlechtem Bier für kurze Stunden ihr Leid zu vergessen suchen, ob wir im folgenden Aufzuge in Dreißigers guter Stube erschüttert mit ansehen, wie das arme Webervolk im Ausbruch des Hungerdeliriums — ohne an Raub und Plünderung auch nur zu denken — alle die kostbaren Spiegel, Kronleuchter und Prunkmöbel ruhig, aber gründlich kurz und klein schlägt („diese Menschen revoltieren

mit religiöser Andacht", sagt Landsberg), ob wir im letzten Akt, der uns in des frommen Vater Hilses enges Weberstübchen zu Langenbielau führt, das Urbild des kindlich gottergebenen alten Webers kennenlernen, der selbst für verschimmeltes Brot noch seinem lieben Vater im Himmel fromm dankt, und ob wir endlich dann den düstern Abschluß des Verzweiflungskampfes erleben: die Salven der Soldateska: immer ist es die gleiche bleierngraue Stimmung angstgehetzter Not, in die der Dichter uns bannt. Sie läßt uns keinen Augenblick los, sie hält uns auch dann noch fest, wenn der Vorhang längst sich das letztemal gesenkt hat. . . .

Und damit ist im Grunde auch schon die berühmte Frage beantwortet, wer denn eigentlich der „Held" dieses Stückes sei. Die Zunftgelehrsamkeit hat es nämlich Gerhart Hauptmann mit rügend erhobenem Zeigefinger als schweren Fehler angerechnet, daß die „Weber" nicht das haben, was man im alten Drama den Träger der Handlung, die Hauptperson, kurz: den Helden nannte, ohne den ein schulgerechtes Theaterstück nicht denkbar war. Nun — schon der alte Friedrich Spielhagen, ganz gewiß kein „Moderner", hat den Herren die richtige Antwort gegeben: „Ihr sucht einen Helden — ich habe den Helden: der Held ist die Not!" Man könnte auch sagen: der Held ist die dumpfe Masse des armen Webervolkes selbst! Gewiß waren auch im alten Drama Massen aufgetreten: Soldaten, Bauern, Volk — „viel Volk", wie es so bezeichnend am Ende des Theaterzettels zu heißen pflegte. Aber diese Massen waren niemals Selbstzweck gewesen, sie waren immer nur eingeführt worden als glanzvoll wimmelnde Umrahmung für die eigentlichen „Helden", die Fürsten und Feldherren und die anderen Großen dieser Erde. Ich erinnere noch einmal an das schon in einem anderen Zusammenhange angeführte Wort Gustav Freytags: die „Unterklassen" gehören nicht auf die Bühne! Das galt für den einzelnen aus diesen „Unterklassen"; das galt natürlich erst recht für die „Unterklassen" als solche.

Jetzt stellte Hauptmann zum erstenmale statt des Einzelhelden von den Höhen der Menschheit nicht etwa nur einen Einzelhelden aus der Unterschicht, sondern diese Unterschicht selbst als Massenhelden auf die Bühne. Wie im öffentlichen Leben die namenlose Masse sich eben anschickte, aus einem bloßen Objekt der Wirtschaft und Politik zu ihrem Subjekt, zu ihrem mitverantwortlichen Träger zu werden, so gab ihr Hauptmanns Werk — und das war eine revolutionäre Tat in des Wortes schönstem Sinne — nun auch Herrenrecht in der Kunst. Und in wie schlechterdings meister-

hafter Weise hat der Dichter — auch in der dramatischen Technik — gleich auf den ersten Anhieb die große Aufgabe gelöst! Man spürt es in jeder Szene, wie Hauptmann hier keine neue „Kunstform" mühselig ausgeklügelt, sondern wie der dichterische Schöpfergeist dem Stoffe selbst die ihm allein entsprechende Form abgelauscht hat. Es ist der Eindruck einer fast schlafwandelnden Sicherheit des künstlerischen Instinkts, den man hier gewinnt. Man möchte sagen: nicht Hauptmann hat die „Weber" gedichtet, sondern er war das auserwählte Gefäß, durch das und in dem das stumme Elendsdrama der Wirklichkeit dichterische Gestalt und Sprache gewonnen hat. Das Leben selbst hat hier durch Gerhart Hauptmann gedichtet. . . .

Wie bildhaft stehen alle diese Webersleute schon nach der einleitenden Bühnenanweisung des Dichters vor uns: „Allen haftet etwas Gedrücktes, dem Almosenempfänger Eigentümliches an, der, von Demütigung zu Demütigung schreitend, im Bewußtsein, nur geduldet zu sein, sich so klein wie möglich zu machen gewohnt ist. Dazu kommt ein starrer Zug resultatlosen Grübelns in aller Mienen. Die Männer, einander ähnelnd, halb zwerghaft, halb schulmeisterlich, sind in der Mehrzahl flachbrüstige, hüstelnde, ärmliche Menschen mit schmutzigblasser Gesichtsfarbe, Geschöpfe des Webstuhls, deren Knie infolge vielen Sitzens gekrümmt sind. Ihre Weiber zeigen weniger Typisches auf den ersten Blick, sie sind aufgelöst, gehetzt, abgetrieben, während die Männer eine gewisse klägliche Gravität noch zur Schau tragen, und zerlumpt, wo die Männer geflickt sind. Die jungen Mädchen sind mitunter nicht ohne Reiz, wächserne Bläße, zarte Formen, große hervorstehende melancholische Augen sind ihnen dann eigen."

Sehen wir nicht schon nach dieser trockenen Regiebemerkung, die uns übrigens in Hauptmann abermals nicht nur den Epiker, sondern auch den alles plastisch sehenden bildenden Künstler bewundern lehrt, das ganze graue Gewimmel dieses geprügelten Elendsvolkes deutlich vor uns? Diesen wahren Helden des Dramas — die Masse?

Und doch: wenn alle diese Männer und Frauen von dem gleichen furchtbaren Schicksal einander auch äußerlich und innerlich ähnlich gemacht worden sind wie durch eine Walze, die über sie alle hinweggegangen ist: welche unendlich reiche Fülle von Zügen hat das liebende Auge des Dichters in jedem einzelnen entdeckt und der Natur mit gütiger Sorgfalt nachgezeichnet! Seht nur, wie lebensvoll von der Fabrikantengruppe mit dem Geistlichen drei, vier verschiedene Arbeitergruppen in Spiel und Widerspiel sich ab-

heben und wie aus jeder dieser Gruppen nun wieder die Einzelmenschen sich lösen, wie jeder sein eigenes Gesicht gewinnt! Betrachtet nur einmal diese drei Alten: Ansorge, Baumert und Hilse — wie lebendig, wie jeder vom anderen unterschieden durch hundert kleine und kleinste Züge stehen sie vor uns! Und wie wundervoll sind die einzelnen Frauengestalten einander gegenübergestellt: die einen so müde, ach so müde geworden von all den durcharbeiteten und durchhungerten Tagen und Nächten, zu müde selbst zur Rebellion, die anderen mit letzter Lebenskraft endlich einmal, ein einziges Mal nur, aufschäumend in wilder Raserei! Hört nur wie die Luise, des jungen Hilse Weib, diesem und dem frommen Alten ihre zornige Verachtung ins Gesicht kreischt und lernt daran zugleich bewundern, wie dieser Dichter die Sprache meistert: „Mit euren bigotten Räden . . . dadervon da is mir och nich amal a Kind satt gewor'n. Derwegen ha'n se gelegen alle viere in Unflat und Lumpen. Da wurd ooch noch nich amal a eenzichtes Winderle trocken. Ich will 'ne Mutter sein, daß d's weeßt! und deswegen daß d's weeßt, winsch ich a Fabrikannten de Helle und de Pest in a Rachen 'nein. Ich bin ebens 'ne Mutter. — Erhält ma' woll so a Wirml?! Ich hab mehr geflennt wie Oden geholt von dem Augenblicke an, wo also a Hipperle uf de Welt kam, bis d'r Tod kam und erbarmte sich drieber. Ihr habt euch an Teiwel gescheert. Ihr habt gebet't und gesungen und ich hab m'r de Fieße bluttig gelaufen nach een eenzichten Neegl Puttermilch. Wieviel hundert Nächte hab ich mir a Kopp zerklaubt, wie ich ock und wie ich kennte so a Kindl ock a eenzig mal um a Kirchhof 'rumpaschen. Was hat so a Kindl verbrochen, hä? und muß so a elendiches Ende nehmen — und drieben bei Dittrichen, da wer'n se in Wein gebad't und mit Milch gewaschen. Nee, nee, wenns hie losgeht, ni zehn Pferde solln mi' zurickehalten! Und das sag ich: stirmen sie Dittrichens Gebäude — ich bin de erschte — und Gnade jeden, der mi' will abhalten. — Ich hab's satt, also viel steht feste. — — — Lappärsche seid ihr. Haderlumpe, aber keene Manne. Gattschliche zum anspucken. Weechquarkgesichter, die vor Kinderklappern Reißaus nehmen. Kerle, die dreimal „scheen Dank" sagen fer ne Tracht Priegel. Euch haben se de Adern so leergemacht, daß ihr nie amal mehr kennt rot anlaufen im Gesicht. An Peitsche sollt man nehmen und euch an Krien einbläun in eure faule Knochen."

Und dieser Tobenden gegenüber dann wieder der frommergebene alte Hilse: „Sieh amal her! (er entblößt seine Brust). Dahier saß a Ding, also groß wie a Fingerhutt. Und wo ich men'n

Arm hab' gelassen, das weeß d'r Keenig. De Mäuse haben mer'n nich abgefressen. . . . Dei Weib, Gottlieb, an die dachte noch gar keen Mensch, da hab ich schonn mei Blut quartweise fer'sch Vaterland verspritzt. Und deshalb mag se plärrn so viel wie se Lust hat. — Das soll mir recht sein. Das is mir Schißkojenne. — Ferchten? — Ich und mich ferchten? Vor was denn ferchten, sag mir a eenzichtes Mal? Vor den paar Soldaten, die de vielleicht und kommen hinter a Rebeller her? O Jäckerle, wär'sch doch. Das wär halb schlimm. Nee; nee, wenn ich a schonn a bissel morsch bin uf a Rickmark, wenn's druf ankommt, hab ich Knochen wie Elfenbeen. Da nehm ich's schon noch uf mit a paar lumpigen Bajonnettern. — Na und wenn's gar schlimm käm!? O viel zu gerne tät ich Feierabend machen. Zum Sterben ließ ich mich nicht lange bitten. Lieber heut wie morgen. Nee, nee, und 's wär o gar! Denn was verläßt eens denn? Den alten Marterkasten wird ma doch ni etwa beweinen? Das Häufel Himmelsangst und Schinderei da, das ma Leben nennt, das ließe man gerne genug im Stiche. — Aber dann, Gottlieb! dann kommt was — und wenn ma sich das auch noch verscherzt — dernachert is man erscht ganz alle. — Ich sag dir'sch! zweifle nicht an dem Eenzigten, was mir armen Menschen haben. Fer was hätt ich denn hier gesessen — und Schemel getreten uf Mord vierzig und mehr Jahre? und hätte ruhig zugesehen, wie der dort drieben in Hoffahrt und Schwelgerei lebt — und Gold macht aus mein Hunger und Kummer? Fer was denn? Weil ich ne Hoffnung hab! Ich hab' was in aller Not. . . . Du hast hier deine Parte — ich drieben in jener Welt: das hab ich gedacht. Und ich laß mich vierteeln — ich hab 'ne Gewißheet. Es ist uns verheeßen: Gericht wird gehalten, aber nich mir sein Richter, sondern : „Mein ist die Rache", spricht der Herr, unser Gott."

Diese Wechselrede steht im letzten Akte und ist zugleich ein Musterbeispiel dafür, wie überlegen Hauptmann das Grundgesetz aller dramatischen Kunst beherrscht: die klare Herausarbeitung der Gegensätze.

Auch alle anderen Gestalten des Schauspiels sind mit sicherer Meisterhand in ihrer Eigenart vor uns hingestellt: ich erinnere nur an die beiden einzigen Männer des Stückes, die man wirklich vielleicht „Rebellen" nennen könnte — den jungen Bäcker und den eben frisch von den Soldaten heimgekommenen Moritz Jäger, mit dem nun plötzlich ein kräftiger Hauch des Lebens von dort draußen hineinschlägt in all das stumpfe Dorfelend.

Und so ist nicht nur jeder einzelne aus der Weberschar, so sind auch alle Nebengestalten in wundervoller Klarheit herausgearbeitet: der kernige Schmied Wittig, der menschenkundige alte Hausierer Hornig, der freundliche Chirurgus, der schnoddrige Geschäftsreisende aus Berlin und nicht zum wenigsten auch die Kontorgehilfen und die Färbergesellen Dreißigers — echte und rechte Kettenhunde des Kapitals und als solche noch wesentlich unsympathischer als der Fabrikant selbst und seine beschränkte und verängstigte Frau.

Mit einem Worte: jener Gesamtheld des Dramas, die große leidende Masse (und gehören, recht gesehen, schließlich nicht auch diese Kettenhunde zu ihr?) löst sich unter den Händen des Dichters wieder auf in lauter Einzelwesen, jedes mit seinem kleinen und großen Sonderleid — sie löst sich auf, aber nur, um dann doch im gewaltigen Rhythmus dramatischer Steigerung von neuem zur Masse *zusammenzuwachsen*: zur *kämpfenden* Masse!

Und hier erweist sich Hauptmann aufs innigste vertraut mit dem, was wir Massenpsychologie nennen, mit jener seltsamen Art, wie der kleine Alltagsmensch unter dem Einfluß einer großen, von den gleichen Stimmungen bewegten Menge plötzlich hoch über sich hinauswächst und zu einem ganz *anderen* Menschen wird. Jeder von uns hat ja schon die Wirkungen dieser Massenpsychologie kennengelernt, sei es nun bei den großen Wahlrechtskundgebungen der Vorkriegszeit, sei es im Felde gewesen, in den revolutionären Kämpfen der letzten Jahre oder auch nur bei einer größeren Brandkatastrophe.

Keine dramatische Entwicklung soll in den „Webern" zu finden sein, so belehren uns mit ernstem Tadel die Zünftigen, nur eine Reihe lose aneinandergereihter Augenblicksbilder habe der Dichter gegeben. In Wirklichkeit haben wir nur wenige Werke in der Literatur aller Zeiten und Völker, die eine so starke und dabei niemals durch Kunstgriffe herbeigeführte, sondern stets natürlich gewachsene dramatische Steigerung aufweisen wie die „Weber". Gewiß: Augenblicksbilder! Aber jeder Augenblick durchpulst von mächtigem Leben und innerlich verknüpft mit dem, was ihm vorangeht und was ihm folgt! Man achte doch nur einmal auf die Rolle, die Hauptmann, als dumpfe Begleitmusik der Tragödie, das Weberlied in den fünf Akten spielen läßt! Hauptmann hat — wir wissen es schon — auch dieses Lied nicht erfunden. Aber wie weiß er die wenigen Strophen, die er aus den fünfundzwanzig der in den vierziger Jahren wirklich gesungenen Strophen des Weberliedes ver-

wendet hat, wie weiß er sie der dramatischen Steigerung dienstbar zu machen! Im ersten Akte hören wir von diesem „niederträchtigen Lied" nur gesprächsweise in Dreißigers Buchhalterei. Im zweiten Aufzuge liest es der Jäger Moritz den Baumerts und dem alten Ansorge vor. Unbeholfen, aber voll zitternden Ingrimms buchstabiert er:

„Hier im Ort ist ein Gericht
Noch schlimmer als die Femen.
Wo man nicht erst ein Urteil spricht,
Das Leben schnell zu nehmen.
Hier wird der Mensch langsam gequält,
Hier ist die Folterkammer,
Hier werden Seufzer viel gezählt
Als Zeugen von dem Jammer.

Die Herren Dreißiger die Henker sind,
Die Diener ihre Schergen,
Davon ein jeder tapfer schind't,
Anstatt was zu verbergen.
Ihr Schurken all, ihr Satansbrut,
Ihr höllischen Dämone,
Ihr freßt der Armen Hab und Gut
Und Fluch wird euch zum Lohne!

Hier hilft kein Bitten und kein Flehn,
Umsonst ist alles Klagen.
„Gefällt's euch nicht, so könnt ihr gehn
Am Hungertuche nagen."
Nun denke man sich diese Not
Und Elend dieser Armen!
Zu Haus oft keinen Bissen Brot:
Ist das nicht zum Erbarmen?
Erbarmen, ha! ein schön' Gefühl,
Euch Kannibalen fremde!
Ein jeder kennt schon euer Ziel:
'S ist der Armut Haut und Hemde!"

In schülerhaftem Stammeln nur hat Jäger gelesen, aber was da in Worte gefaßt ist, das hat ihn im Innersten gepackt, und so packt es nun alle: „Haut und Hemde", wiederholt der alte Baumert „in deliranter Raserei" — derselbe alte Baumert, dessen von allem Fleischernen längst entwöhnter Magen eben den so heiß ersehnten Leckerbissen des Hundebratens wieder von sich geben

mußte, „Haut und Hemde — alles richtig. 'S ist der Armut Haut und Hemde. Hier steh' ich, Robert Baumert, Webermeister von Kaschbach. Wer kann vortreten und sagen . . . ich bin ein braver Mann gewest mei Lebe lang, und nu seht mich an! was hab ich dann? Wie seh ich aus? Was hab'ns aus mir gemacht? Hier wird der Mensch langsam gequält. Dahier, greift amal an, Haut und Knochen! Ihr Schurken all, ihr Satansbrut!!" Der alte Häusler Ansorge aber, der nicht mehr weben, nur noch Körbe flechten kann („ich flechte bis in die Nacht 'nein!") und der doch nur vierzehn Taler im ganzen Jahre mit all seinem Mühen sich zu erschinden vermag — sieben davon gehen noch ab an allerlei Zinsen und Steuern — Vater Ansorge bricht in den Schrei aus: „Und das muß anderſch wer'n, sprech ich, jetzt uf der Stelle. Mir leidens ni mehr! Mir leidens ni mehr — mag kommen was will!"

In der Schenkstube des dritten Aktes ertönt das Weberlied dann schon als trotziger Kampfgesang aus den Kehlen einer Gruppe junger Weber, im vierten hören wir es wie Sturmgebraus hinter der Szene, bevor die Menge Dreißigers Haus stürmt. Im letzten Akte endlich schwillt es vor dem Kampf mit der Soldateska zur großen Hymne wild rasender Verzweiflung an, die doch, sagt Hauptmann, klingt „wie ein dumpfes monotones Wehklagen".

Keine dramatische Steigerung? Kann man sich einen Abschluß der Tragödie nicht nur von tieferer Symbolik, sondern auch, rein dramatisch angesehen, von stärkerer Durchschlagskraft denken als die Soldatenkugel, die als erstes Opfer gerade den alten Weber Hilse durchbohrt, ihn, der unbekümmert um der Kameraden Kampf, in stillem Gottvertrauen sich wieder an den Webstuhl gesetzt hat, als sei nichts geschehen, genau wie seit vierzig und mehr Jahren einen Tag um den andern? . . .

* * *

Noch einmal muß ich von der Behandlung der Sprache durch Hauptmann reden, die ich vorhin durch ein paar Beispiele anschaulich zu machen suchte. Alles was über Hauptmanns Sprachkunst schon bei der Besprechung des „Sonnenaufgangs" gesagt wurde, gilt für die „Weber" doppelt und dreifach. Hier hat Hauptmann mehr als je nicht nur mit den Sinnesorganen des Körpers der Sprache des Volkes gelauscht, sondern zugleich — wenn das Wort erlaubt ist — mit den Sinnen der Seele. Hier hat er mehr noch als sonst das Wort wahrgemacht, mit dem er dereinst den heiligen Beruf des Dichters gefeiert und das diesem Buch als Leitspruch vorausgesetzt ist, jenes Wort:

„. . . . o beuge dich nieder
Zum Herzen der Armen mitleidig und mild,
Und was es dir zitternd und weinend enthüllt,
Erfleh' es in Tönen dir wieder!"

Ich kenne nur zwei deutsche Dichter aus den letzten hundert Jahren, die, ohne daß sie sonst mit Hauptmann verglichen werden könnten, doch mit wenigstens annähernd ähnlicher Meisterschaft die Volkssprache zum Träger ihrer Kunst gemacht und die leisesten Schwingungen dieser Sprache in den Bann ihres Schaffens gezwungen haben: den Plattdeutschen Fritz Reuter (lest „Kein Hüsung", lest „Hanne Nüte"!) und den Bayern Ludwig Thoma, der als Schöpfer der „Hochzeit", des „Wittiber" und anderer Werke ein starker Dichter bleibt, mag immer auch die Politik im letzten Jahrfünft seines Lebens ihn die seltsamsten Irrwege geführt haben.

Hauptmanns Sprache! Welche Welt liegt bei ihm beschlossen in so knappen Sätzen wie in diesem des alten Baumert: „D'r Mensch muß doch a eenziges Mal an Augenblick Luft kriegen", oder in den sieben Worten des Hausierers Hornig, mit denen der dritte Akt schließt: „A jeder Mensch hat halt 'ne Sehnsucht!"

Die ganze Wesensart des armen schlesischen Volkes weiß Hauptmann uns durch seine hohe Sprachkunst lebendig zu machen — diese merkwürdige Mischung von sächsischer Gutmütigkeit und emsiger sächsischer Betulichkeit mit jener dem Slaven eigentümlichen Fähigkeit zum stummen Ertragen unerhörten Leides, und mit jener slavischen Unterwürfigkeit, wie sie die Not ganzer Generationen hier fast zur Helotengesinnung gesteigert hat.

* * *

Ursprünglich war das Stück ganz im echtesten Schlesisch des Eulengebirges geschrieben und hieß: „De Waber". Die heute bekannte Fassung nennt Hauptmann selbst eine Uebertragung.

* * *

Neben der künstlerischen Würdigung der „Weber" lief seit jeher ihre p o l i t i s c h e Würdigung einher. Während man rechts in dem Stück eine Sturmfahne der Revolution erblickte (wie sich diese Auffassung praktisch auswirkte, werden wir gleich sehen), gab es einige namhafte sozialistische Beurteiler, die umgekehrt das Stück tadelten, weil es seinem inneren Wesen nach nicht revolutionär genug sei.

Jedermann weiß, auch wenn der Dichter es nicht auf die Bühne bringt, daß der Aufruhr der Weber in Blut erstickt und

in Zuchthausnacht begraben wird. Da vermissen nun diese Beurteiler jeden Ausblick in die bessere Zukunft, jeden Ausblick auf den kommenden organisierten Befreiungskampf der Arbeiterklasse und auf sein großes Ziel. Die Kritiker tun Hauptmann Unrecht. Gewiß wollte der Dichter kein sozialistisches Thesenstück schreiben, sondern es kam ihm, soweit der Dichtung überhaupt ein „Zweck" zugrunde liegt, nach seiner eigenen Darstellung und nach dem Zeugnis seiner Freunde nur darauf an, das „werktätige Mitleid" der Wohlhabenden für das arme Webervolk aufzurufen. So gut wie einer weiß ich und weiß wahrscheinlich heute auch Hauptmann selbst, daß das zwar ein schöner, aber leider auch ein utopischer Gedanke gewesen ist. Aber spürt es nicht jeder Leser, wie das Drama kraft der Urgewalt seines Stoffes über alle bloßen Mitleidszwecke seines Dichters hinausgewachsen ist? Wie hier ein vom Willen und von den Absichten des Dichters unabhängiger Dämon in ihm geschaffen und schließlich etwas weit Gewaltigeres ans Licht gebracht hat als es dem Dichter selbst zunächst vorgeschwebt hatte? Fühlt nicht jeder Leser, zumal jeder sozialistische Leser, wie dieser Zusammenbruch des Weberaufstandes schon die Mutter künftiger Siege der gesamten Arbeiterklasse ist? Hört er nicht in dem unruhigen Hin- und Hertrippeln dieser verängstigten Armen bereits das Dröhnen jenes dumpfen Massenschritts der Arbeiterbataillone, das uns Lassalle verkündet hat? Gewiß: es sind nur die ersten zum Scheitern bestimmten Formen des proletarischen Klassenkampfes, die uns Hauptmann zeigt, unbeholfene Gehversuche eines Kindes. Aber wißt ihr denn nicht, daß jeder Fall das Kind lehrt, seine Glieder künftig sicherer zu gebrauchen?

Und den Künstler Hauptmann wollen wir nicht schmähen, wir wollen ihm danken dafür, daß er auf die billige Theaterwirkung verzichtet hat, sein Werk mit einer sozialistischen Programmrede abzuschließen. . . .

Auf der anderen Seite aber hat Hauptmann selbst der reaktionären Hetze gegen sein Stück viel zu viel Ehre angetan durch jene bekannte öffentliche Erklärung, in der er feierlich bekräftigte, er habe mit den „Webern" kein sozialdemokratisches Agitationsstück schreiben wollen. Auch Schlenther nimmt in seiner sonst so verdienstvollen Lebensbeschreibung den Dichter etwas gar zu aufdringlich gegen den blöden Vorwurf sozialdemokratischer Tendenzkunst in Schutz. Das Schweigen der Verachtung wäre hier besser am Platze gewesen.

12. Die Schicksale des Weberdramas

Mit dem am Schlusse des vorigen Kapitels Gesagten sind wir schon hineingekommen in die äußeren Schicksale der Weberdichtung. Ein paar Worte auch hierüber noch!

Franz Diederich hat einmal festgestellt: „Keines der Bühnenwerke gesellschaftlicher und politischer Rebellion, die seit zweihundert Jahren geschichtliche Bedeutung erlangten, hat ein solches Maß von Verfolgung erfahren wie dies Stück." Das ist keineswegs übertrieben.

Die öffentliche Aufführung wurde zunächst durch Berliner Polizeiverfügung vom 12. März 1892 verboten. Es dürfte heute interessieren, aus der Begründung dieses Verbotes ein paar Sätze kennenzulernen. Nachdem die Handlung ausführlich geschildert worden ist, erklärt der Polizeiukas:

„. . . Diese Züge zeigen klar, daß das Drama nicht etwa nur die Hartherzigkeit einzelner Besitzer und ihrer Werkzeuge schildert, vielmehr sind alle im Rahmen des Stückes auftretenden Besitzenden als die brutalen Ausbeuter der Arbeiterschaft hingestellt, und es ist, da doch nach der Darstellung des Stückes die Organe von Staat und Kirche die vollberechtigten Klagen der Ausgebeuteten abgewiesen haben, die ganze Staats- und Gesellschaftsordnung der Zeit, in welcher sich die Handlung abspielt, als des Bestehens unwert geschildert. Darum erscheint die gewaffnete Erhebung der unterdrückten Arbeiterschaft hier als die unabweisbare Folge der sozialen Mißstände, die Beteiligung am Aufstande ist als die Pflicht des tüchtigen Mannes hingestellt." Eine solche Pflicht aber könne natürlich nicht anerkannt werden, deshalb sei die öffentliche Aufführung des Stückes zu verbieten. . . .

So mußte denn die Freie Bühne — ihrem Namen getreu — abermals in einer geschlossenen Vereinsvorstellung einem Werke des Dichters die Freistatt bieten. Hier gingen die „Weber" am 26. Februar 1893 zum erstenmal über die Bretter — mit ungeheurer Wirkung. Wie vorhin schon erzählt, begann alles, was unter den Fahnen der sozialen und politischen Reaktion focht, ein wildes Kesseltreiben gegen Hauptmann und sein Werk. Im Landtage entrüsteten sich noch ein paar Jahre später die Junker und Junkergenossen in allen Tonarten über den „Umsturz, der nun sogar auf die Bühne getragen" worden sei, und Herr von Köller, der unvergessene preußische Polizeiminister, stimmte ihnen im Namen der Regierung ausdrücklich zu. Von Junkerlippe fiel in jenen Tagen

das schöne Wort: „Dieser Hauptmann gehört hinter Schloß und Riegel!"

Inzwischen wurden bei den Gerichten heiße Kämpfe um die Aufführung des Dramas ausgefochten. Sie führten schließlich auch zum Erfolge: am 2. Oktober 1893 entschied das Oberverwaltungsgericht, die von der Berliner Polizei bisher verhinderte Aufführung der „Weber" sei freizugeben. So erlebten die „Weber" denn am 25. September 1895 in Berlin auch ihre erste öffentliche Darstellung, und zwar im Deutschen Theater. Worauf Wilhelm II. entrüstet seine Loge in diesem Theater kündigte. In der Oeffentlichkeit noch nicht bekannt ist, glaube ich, der spätere Ausspruch dieses Herrn: „Natürlich weiß ich, daß Gerhart Hauptmann der bedeutendste deutsche Dichter unserer Zeit ist. Aber — ich kann ihm nun einmal seine „Weber" nicht verzeihen." Und deshalb versagte Preußens letzter König zweimal dem Verlangen aller Sachverständigen, die den „bedeutendsten deutschen Dichter unserer Zeit" mit dem Schillerpreise krönen wollten, die Zustimmung. ...

Während in Berlin die „Weber" in der Mitte der neunziger Jahre mehrere hundert Male gespielt wurden, führten — unbekümmert um die Entscheidung des höchstens preußischen Gerichtshofes — die Bezirks- und Ortsbehörden ihren Kampf gegen das Stück mutig weiter. Immer wieder wurde, bald hier bald dort, die Aufführung verboten, immer wieder mußten Beschwerden eingereicht, immer von neuem mußte der Weg der Klage beschritten werden. Ja — der Minister von Köller feuerte von der Landtagstribüne herab die Polizeibehörden geradezu an, in ihrem Kesseltreiben gegen das Stück nicht zu erlahmen. Wenn es auch, so meinte der Minister, durch Gerichtsbeschluß für die Luxusbühne des Deutschen Theaters in Berlin leider zugelassen sei, so müsse doch unter allen Umständen verhindert werden, daß auch die breiten Volksmassen das aufreizende und „sittenlose" Stück kennen lernten. Diese ministerielle Hetze hatte zur Folge, daß der Präsident des Oberverwaltungsgerichts, Dr. Persius, um seinen Abschied einkommen mußte. ...

Im ehemaligen Königreich Sachsen und in anderen deutschen Vaterländern blieb das Stück noch weit bis in das neue Jahrhundert hinein verboten — ich selbst habe in Sachsen in den neunziger Jahren mehr als einmal vergeblich um seine Freigabe für Arbeiterveranstaltungen gekämpft. Wir halfen uns so gut es ging: durften die „Weber" nicht aufgeführt werden, so ließen wir sie uns, wo es irgend durchzusetzen war, in geschlossenen

Vereinsversammlungen von tüchtigen Schauspielern wenigstens rezitieren (wie das auch in Berlin vor der Freigabe des Stückes durch das Oberverwaltungsgericht, in der Singakademie, durch erste Schauspieler bereits unter ungeheurem Zulauf geschehen war). Ich nenne nur den Namen des unermüdlichen Walkotte, der vielen Tausenden von Arbeitern auf diese Weise die Bekanntschaft mit dem Werk vermittelt hat. — Innerhalb der schwarz-gelben Grenzpfähle der alten österreichischen Monarchie blieb das Drama mindestens ebenso lange verpönt wie in Sachsen.

Dagegen erschienen die „Weber" sogleich nach ihrer Berliner Aufführung, als erstes deutsches Stück nach 1870, auch auf dem uns schon bekannten Freien Theater Antoines in Paris. Emile Zola, der greise Vorkämpfer der neuen Kunst, nahm an dem Werk so lebhaften Anteil, daß er mehrfach die Proben besuchte. Wenn auch naturgemäß so manche Feinheit der Sprache in der Uebersetzung verloren ging, so weckte das Drama doch auch in Frankreich starken Widerhall und trug an seinem Teile dazu bei, die Brücken zwischen dem deutschen und dem französischen Geistesleben neu zu schlagen, die seit dem Jahre 1871 fast ganz abgebrochen waren.

* * *

Nach vielen Jahren sah ich die „Weber" im Sommer 1921 wieder im Großen Schauspielhause zu Berlin, jener Riesenbühne, zu der Reinhardts Phantasie und Poelzigs Können den alten Zirkus Schumann umgestaltet haben. Es ist kein Wort darüber zu verlieren, daß nicht jedes Stück und vor allem nicht jedes Stück Gerhart Hauptmanns in den Zirkus paßt und daß es bei der Auswahl von Werken für dieses Haus auch an argen Mißgriffen nicht gefehlt hat. Auch bei den „Webern" ertrinkt in diesem Riesenraume und bei den sprachlichen und mimischen Anforderungen, die er stellt, gar manche feine Einzelheit. Und doch — als ich die ungeheure innere Anteilnahme fühlte, mit der die Tausende auf den weitgeschweiften Rängen den Vorgängen dort unten folgten (es war eine Gewerkschaftsvorstellung), da empfand ich: wenn überhaupt eines, so gehört dieses Werk in diesen Raum! Hier erst und vor diesen Hörern und Schauern hat es seine wahre Heimat gefunden! Und ich weiß, daß Hauptmann selbst diese Empfindung teilt, daß auch ihm seine „Weber", die er gleichfalls lange Zeit nicht gesehen hatte und die ihm innerlich vielleicht ein wenig fremd geworden waren, hier endlich wieder entgegenschlugen mit der Kraft einer Offenbarung. . . .

13. Hauptmanns Lustspiele

Neben der großen Zahl seiner Schauspiele und Tragödien hat Hauptmann uns auch sechs Lustspiele geschenkt. Von ihnen gehören „Biberpelz" und „Roter Hahn" eng zusammen; auch zwischen „College Crampton" und „Peter Brauer" besteht im Stofflichen eine nahe Verwandtschaft. Dazu kommen „Schluck und Jau" und die „Jungfern vom Bischofsberg". Von dem zuletzt genannten Stück sprach ich schon; der Leser mag sich erinnern, daß ich es in Erfindung und Charakteristik zu den schwächeren Arbeiten Hauptmanns zählte, aber auch an ihm das rühmen durfte, was Hauptmann selbst, in den „Einsamen Menschen", einmal den Hauch nennt, der *über* den Dingen liegt — die feine und frohe Grundstimmung, die über das Ganze ausgegossen ist. Ich kann an dieser Stelle darauf verzichten, noch einmal auf das Stück zurückzukommen.

Die beiden Malerkomödien „College Crampton" und „Peter Brauer" haben zunächst das eine gemeinsam, daß der Dichter, wie auch in anderen Arbeiten, seine ganze Liebe auf *eine* Person vereinigt hat und daß er diesen Helden — man darf das Wort in beiden Fällen nur mit einem leicht ironischen Unterton gebrauchen — mit zärtlichster Sorgfalt gezeichnet und die Zeichnung mit tausend kleinen und kleinsten Pinselstrichen ausgemalt hat. Auf Kosten anderer Personen, von denen manche gar zu sehr in schablonenhafter Andeutung stecken geblieben sind, wie etwa Frau und Tochter Peter Brauers. Sowohl in dem unmittelbar nach den „Webern", im Jahre 1892, unter dem Einfluß von Molières „Geizigem" entstandenen und in knapp zwei Wochen vollendeten „Collegen Crampton", in dem wieder Hauptmanns Lieblingsgedanke: die Erlösung durch Liebe, mitschwingt, wie in dem 1911 geschriebenen, aber erst zehn Jahre später auf die Bühne gelangten „Peter Brauer" steht das verbummelte Malergenie im Vordergrunde. Wir wissen schon, daß das Urbild Cramptons der Professor Marshall aus Hauptmanns Breslauer Zeit ist, der später auch durch „Emanuel Quint" huschen wird. Bei ihm vermögen wir noch an das *Genie* zu glauben, während uns der gute Brauer nur *verbummelt* zu sein scheint. Aber wenn er auch, ein besserer Handwerker, nichts anderes malt als Kaiserbilder, unentwegt, auf Bestellung und gleich dutzendweise, so ist dieser Peter Brauer in all der Feuchtfröhlichkeit seiner guten, in all der Katzenjämmerlichkeit seiner schlechten Stunden und auch in all

seiner großsprecherischen Aufschneiderei doch ein Kerl, dem man nicht böse sein kann. Hauptmann selbst liebt ihn sogar. Zählt doch auch Brauer zu der großen Schar der irgendwie aus ihrer Bahn Geworfenen, zu den Entgleisten, denen dieses Dichters Herz viel mehr gehört als den untadlig Korrekten. Jenen Korrekten, von denen Hartleben einmal so prachtvoll sagt: „O, die sind klug, die bringen's weit im Leben — ich kann nicht sagen, wie mir davor graut."

Aber Hauptmann müßte nicht Hauptmann sein, wenn ihm nicht auch in diesen Stücken neben der Hauptperson gleichsam ungewollt und beiläufig in der Fülle seiner Schöpferkraft auch sonst noch etliche Menschen gelungen wären. Ja, Menschen, nicht Figuren, sind dieser famose Dienstmann Löffler, Cramptons Faktotum, dieser gerissene Berliner Althändler Carlowitz und der Photograph Schmolke — schon der Name ist wundervoll — in „Peter Brauer". Und eine Wirtshausszene wie im zweiten Akt dieser Tragikomödie, eine Szene, in der so ein ganzer kleinstädtischer Honoratiorenstammtisch und durch ihn das ganze schlesische Provinznest lebendig wird — so eine Szene kriegt unter den Lebenden eben doch nur Hauptmann fertig. Und da nimmt man es schließlich mit in Kauf, daß dem Stück als Ganzem doch wohl, trotz dem zehnjährigen Lagern in Hauptmanns Schreibtisch, das fehlt, was man die letzte Hand nennt.

Eine Tragikomödie nennt Hauptmann seinen „Peter Brauer" und so könnte man auch den „Collegen Crampton" nennen. Wie in der erschütterndsten Tragödie Hauptmanns gütigen Augen nicht das Menschliche, Allzumenschliche entgeht, über das er unter Tränen noch lächeln kann, so sieht er auch in der Komödie immer die leisen Schatten des Tragischen.

Beide Stücke sind Charakterkomödien in des Wortes bestem Sinne. Deshalb dürfen sie auch ganz auf das üble Beiwerk einer durch Verwechslungen und alberne Zufälle herbeigeführten Situationskomik verzichten, ohne die das landesübliche Lustspiel — oder was sich so nennt — nicht fertig wird.

* * *

In seinem „Biberpelz" hat uns Hauptmann die einzig wirklich große politische Komödie des letzten Menschenalters beschert, die einzige, die bleiben wird. Gewiß hat auch Thoma in seiner „Moral", in der „Medaille" und in der „Lokalbahn" ein paar treffsichere politische Komödien geschaffen; auch Ruederers „Fahnen-

weihe" ist nicht übel, und Karl Sternheim sind etliche lustige Typen des braven deutschen Untertanen im Wilhelminischen Zeitalter recht gut gelungen. *Bleiben* aber wird doch nur der „Biberpelz". Er wird auch Emil Rosenows „Kater Lampe" überdauern, der ihm im Thema und in der humoristischen Grundstimmung am nächsten kommt. Woran liegt das? An dem einen großen Vorzug aller Dichtungen Hauptmanns, der immer wieder unterstrichen werden muß: er gibt uns *Menschen*, Menschen *von Fleisch und Blut*, die sich dem Gedächtnis scharf und unvergeßlich einprägen. Wenn der „Biberpelz" leben bleibt, so bleibt er leben nicht wegen seiner Fabel, sondern allein dank der Mutter Wolffen, dieser prachtvollen Musterdiebin, und dank dem Amtsvorsteher von Wehrhahn, der es — was gilt die Wette? — im Preußen Wilhelms II. gewiß nicht nur zum Landrat, sondern auch zum Regierungspräsidenten gebracht hat. Vielleicht ist er sogar, wenn auch unter anderm Namen, Minister des Innern geworden; ich habe noch Leute vom ausgesprochenen Wehrhahntyp auf der Ministerbank des alten Dreiklassenparlaments erlebt. . . .

Ja — Wehrhahn ist eine aus dem vollen Leben des alten Preußen geschöpfte Gestalt und Hauptmann hat in seinen Erknerjahren diesen monokelbewehrten Beamten sicher leibhaftig gesehen, der — wir schreiben 1887, das Jahr der Septennatswahlen, und mit schwerem Druck liegt noch Bismarcks Hand auf dem Lande — in dieses Nest nahe bei Berlin geschickt worden ist, um, mit Gott für König und Vaterland, den Kampf gegen den Umsturz aufzunehmen. Schneidig geht er dabei aufs Ganze: „Ich meines Teils habe mich fest entschlossen, was man so sagt, *durch und durch zu drücken*. Meine Aufgabe hier ist: mustern und säubern. Was hat sich im Schutze meines Herrn Vorgängers nicht alles für Kehricht hier angesammelt. Dunkle Existenzen, politisch verfemte, reichs- und königsfeindliche Elemente. *Die Leute sollen zu stöhnen bekommen!*"

Und so regiert unser Wehrhahn denn los! Einen Majestätsbeleidigungsprozeß möchte er besonders gern zu Wege bringen. Aber trotz der Hilfe eines fatalen Spitzels und Schwindlers ist das einzige Objekt, das er erwischt, der völlig harmlose Privatgelehrte Dr. Fleischer. Ihm geht es an den Kragen. . . .

In seinem politischen Tatendurst merkt der gute Wehrhahn natürlich nicht, wie in seinem Amtsbereiche sonst alles drunter

und drüber geht. Diebstähle, die man ihm anzeigt, interessieren ihn nicht im geringsten. Was gehen solche Kleinigkeiten ihn an, ihn der ausgezogen ist, Thron und Altar zu schützen? Ja, die Diebin, eben die famose Mutter Wolffen, ist in seinen Augen der vertrauenswürdigste Mensch weit und breit. Aller Welt hält er sie als Muster vor: „Das ist nämlich hier unsere fleißige Waschfrau. Die denkt, alle Menschen sind so wie sie. So ist's aber leider nicht in der Welt. Sie sehen die Menschen von außen an. Unsereins blickt nun schon etwas tiefer. Und so wahr es ist, wenn ich hier sage: die Wolffen ist eine ehrliche Haut, so sage ich Ihnen mit gleicher Bestimmtheit: Ihr Dr. Fleischer, von dem wir da sprachen, das ist ein gefährlicher Kerl." Dies amtliche Lob ist sogar der wirklich nicht leicht zu verblüffenden Mutter Wolffen zu viel. Und bescheiden wehrt sie es ab: „Da wees ich nu nicht. . ."

Hauptmann hat im „Biberpelz" glänzend die Aufgabe gelöst, die einst Platen dem Komödiendichter gestellt hat: Mächtige zu geißeln! In die muffige Polizeiluft jener Zeit schlug die Komödie ein wie reinigender Wetterstrahl. Sie war nicht nur eine dichterische, sondern auch eine politische Tat, die dem Dichter nicht vergessen werden soll.

Ist schon Wehrhahn eine Meistergestalt Hauptmanns, die als Verkörperung des Preußentums alten Stils durch die Jahrhunderte gehen wird, so ist seine Gegenspielerin — Wehrhahn hält sie für seine Bundesgenossin — nun zum Entzücken gar. Mutter Wolffen gehört, erdgewachsen und vollsaftig wie sie ist, zu den echtesten Menschen Hauptmanns. Sicherlich: ein moralisches Musterbild wie Chamissos edle Waschfrau ist diese ihre Kollegin aus Erkner gerade nicht. Ferne sei es von mir, die Art, wie sie, heute durch eine kleine Holzmauserei, morgen durch einen großen Pelzdiebstahl, die Eigentumsverhältnisse der göttlichen Weltordnung auf eigene Faust ein wenig korrigiert, — ferne sei es von mir, diese sehr private Sozialpolitik der Mutter Wolffen zur Nachahmung zu empfehlen. Aber seine Freude hat man doch an dieser Frau, die so ganz jenseits von Gut und Böse steht und es für die selbstverständlichste Sache von der Welt hält, als armes Luder einiges von dem Ueberflusse der Reichen für sich und die Ihren in Anspruch zu nehmen. Wie sie ihre Kinder erzieht und, ohne jede Heuchelei, darauf hält, daß diese ihre Bibelsprüche auch gut lernen, wie sie mit ihrem ein wenig dämlichen Manne und mit dem schwerblütigen Schiffer Wulkow umgeht,

wie ihr der Amtsdiener Mitteldorf zum Holzdiebstahl höchst eigenhändig leuchten muß: das alles ist eben so wundervoll wie die Fülle der aufs schärfste gesehenen Nebenfiguren, die uns diesen ganzen Berliner Vorort erleben lassen. Gewisse technische Mängel der Komödie, wie die mehrfache Wiederholung ähnlicher Vorgänge, treten allen diesen Vorzügen gegenüber weit in den Hintergrund.

Es erscheint heute fast unerklärlich, daß der „Biberpelz" bei seiner ersten Berliner Aufführung mit Pauken und Trompeten durchgefallen ist. Wahrscheinlich war dieser Mißerfolg darauf zurückzuführen, daß unser im psychologischen Lustspiel und ganz besonders im politischen Lustspiel völlig unerzogenes Publikum als regelrechten Abschluß die Entlarvung der Diebin erwartet hatte. Denn nach alter Sitte muß ja das Laster sich erbrechen, damit die Tugend sich beruhigt zu Tische setzen kann. Danken wir es dem Dichter, daß sein künstlerischer Geschmack ihn vor einem derartig unkünstlerischen Schlusse bewahrt hat! Gerade weil er so ist wie er ist, wurde der „Biberpelz" nach Lessings „Minna von Barnhelm", nach Kleists „Zerbrochenem Krug" (dem er, trotz gewisser Aehnlichkeiten der Handlung ganz und gar nicht „nachempfunden" ist, wie törichte Kritiker behauptet haben) und über Freytags „Journalisten" hinaus zu einem der wenigen guten Lustspiele, die die deutsche Literatur hervorgebracht hat.

Das Motiv des „Biberpelzes" hat Hauptmann ein halbes Dutzend Jahre später im „Roten Hahn" noch einmal aufgenommen. Der „Rote Hahn" ist eine Fortsetzung der ersten Komödie und nach meinem Empfinden ebenso mißlungen wie die meisten Fortsetzungen guter Dichtwerke. Diese Meinung ist allerdings nicht allgemein. Ein so ernster Beurteiler wie Röhr stellt den „Roten Hahn" noch über den „Biberpelz", er zählt ihn zu den „besten von Hauptmanns Werken" und zu den ersten modernen Komödien überhaupt.

Kaum weniger begeistert äußert sich auch Kerr über das Stück. Er hebt besonders, und gewiß mit Recht, die überaus interessante soziologische Seite dieser Fortsetzung des „Biberpelzes" hervor.

Auch ich verkenne die Vorzüge des „Roten Hahns" keineswegs. Wie sonst das Schlesische, wie besonders in den „Ratten" das spezifisch Großstädtisch-Berlinische, so ist in zahlreichen Gestalten dieser Komödie dem Dichter die Herausarbeitung des provinzbrandenburgischen Menschenschlages ausgezeichnet ge-

lungen, den, glaube ich, Goethe einmal treffend einen „verwegenen" Menschenschlag genannt hat und der eine merkwürdige Mischung von gänzlich unsentimentaler Kraft und trockenem, ironiegesättigtem Humor ist. Aber weder Wehrhahn noch die Wolffen, die beide wieder auftreten, lernen wir von einer neuen Seite kennen. Denn daß unsere alte Freundin sich jetzt nicht mehr mit Kleinigkeiten abgibt, sondern — die große Versicherungssumme lockt! — zur gerissenen Brandstifterin geworden ist, das gibt ihrem Charakterbilde keinen neuen Zug. Es wächst eben der Mensch mit seinen höheren Zwecken. . . . Auch Wehrhahn ist noch ganz der Alte, wenn er es jetzt auch — der „Rote Hahn" steht im Zeichen der Lex-Heinze-Kämpfe — mehr auf die Unsittlichkeit als auf den Umsturz abgesehen hat.

* * *

Schließlich noch ein Wort über das „Scherzspiel" „Schluck und Jau". Es sucht einem Gedanken neue Seiten abzugewinnen, der in der Literatur schon oft behandelt worden ist; am wirksamsten wohl in „Tausend und eine Nacht" und von Shakespeare. Es ist das Motiv von dem Bettler, den der Zufall für eine kurze Spanne Zeit in die Rolle des Fürsten hebt, bis ein grausames Erwachen dem Königstraume ein schnelles Ende macht. Auch hier wieder: Hauptmann hat uns, wozu bei diesem Stoff die Versuchung besonders nahe lag, keine lebenden Allegorien, sondern lebendige Menschen gegeben. Schluck und sein Freund Jau, diese beiden hungerleidenden schlesischen Vagabunden, sind bei aller Derbheit der Handlung von diesem Dichter, dem nichts Menschliches fremd ist, mit unendlicher Güte und mit tiefem, aus verstehender Liebe zur Kreatur geborenem Mitgefühl geschaffen worden. Allerdings entschuldigt sich im Prolog der Dichter gewissermaßen selbst:

„. . . Und nehmt dies derbe Stücklein nicht für mehr,
Als einer unbesorgten Laune Kind."

Aber das Stück ist mehr als das Kind einer unbesorgten Laune! Es steckt voll tiefer Lebensweisheit, die man sich aus manchen in einem Scherzspiel störenden Schwerfälligkeiten und aus allerlei Längen nur erst herausuchen muß. Höret zum Beispiel Worte wie diese, die Hauptmann einen Vertreter der Oberschicht sprechen läßt:

„. . . Wie? Was? Sind wir wohl mehr,
Als nackte Spatzen? Mehr als dieser Jau?
Ich glaube nicht! Das, was wir wirklich sind,
Ist wenig mehr, als was er wirklich ist,
Und unser bestes Glück sind Seifenblasen.
Wir bilden sie mit unsres Herzens Atem
Und schwärmen ihnen nach in blaue Luft,
Bis sie zerplatzen, und so tut er auch. . . ."

Mit wenigen feinen Strichen hat uns Hauptmann in der Prinzessin Sidselill das Urweib, das Weib-Tier im Kleide der Fürstin gezeichnet! Ein Satz, ein Schrei — und wir wissen alles. . . .

Es ist in dem Spiel wieder sehr viel weiche Lyrik, viel milde Skepsis, und die heitere Melancholie eines Weltweisen lächelt uns aus mancher Szene entgegen. Voll Meisterschaft und nicht weniger echt als in den „Webern" ist auch hier wieder die schlesische Mundart zur Charakterisierung der beiden leidenden Titelhelden benutzt — vor allem bei Schluck, der in der rührenden Geschäftigkeit all' seiner Armut dem Dichter ganz besonders gut gelungen und der mir stets eine der menschlich-nächsten unter allen Gestalten selbst dieses Dichters gewesen ist.

14. Hannele

Heute abend im „Hannele". Ein gräßliches Machwerk, sozialdemokratisch-realistisch, dabei von krankhafter, sentimentaler Mystik, nervenangreifend, überhaupt scheußlich. Wir gingen nachher zu Borchard (einem der ersten Berliner Weinhäuser. K. H.), um uns durch Champagner und Kaviar wieder in eine menschliche Stimmung zu versetzen."

Das ist eine Tagebuchaufzeichnung des Fürsten Chlodwig zu Hohenlohe-Schillingsfürst, der bald darauf Reichskanzler wurde, vom 14. Dezember 1893. So etwas hat damals Deutschland regiert. . . . . .

Noch eine zweite Randglosse zu „Hannele", Hauptmanns erschütternder Traumdichtung, aus der Feder eines zu seiner Zeit sehr bekannten Theaterleiters: „Solche Eindrücke wollen wir nicht empfangen. . . . Besonders die eigentlichen Theaterfreunde fühlen lebhaft, daß derartige Stücke dem Sinne und Zwecke des Dramas widersprechen, daß dieses durch dasselbe (!!) gerade dasjenige (!!) einzubüßen droht, wodurch ihnen sein regelmäßiger Besuch zu einer freundlich unentbehrlichen Gewohnheit, zu einem Teil ihres Behagens geworden ist. . . . Das Theater soll dem Menschen doch Freude machen. . . ."

Kommt in diesen beiden Stimmen das was der satte Bürger jener Tage vom Theater verlangte, nicht wundervoll zum Ausdruck? Behaglichen Gaumenkitzel, der in die rechte Stimmung für Kaviar und Champagner bringt! „Was plagt ihr armen Toren viel für solchen Zweck die holden Musen?" . . . . .

Der alte Hohenlohe hatte schon recht: für ihn und Leute seiner Art, die friedlich auf des Lebens Höhen wandeln und durch den Anblick unästhetischer Dinge nicht in ihrer Verdauung gestört sein wollen — für sie war, für sie ist auch heute „Hannele" nichts! Dies Stück von dem kranken, verprügelten Kinde, das im Armenhause sein bißchen Leben aushaucht, unter Dieben und Dirnen, Säufern und Dorftrotteln! Wir aber wollen uns auch dieser und gerade dieser Dichtung freuen, die uns mehr noch als andere einen tiefen Blick tun läßt in Gerhart Hauptmanns von Liebe und Mitleiden für die Ausgestoßenen erfülltes Herz, in das Herz dieses Dichters, in dem, ihm selbst wohl nur halb bewußt, die große

Wahrheit des Bibelwortes lebt, daß die Liebe das Größte auf Erden sei.

Man hat es Hauptmann zum Vorwurf gemacht, daß er mit dem im Jahre 1893 entstandenen „Hannele" die Bahnen des „konsequenten Naturalismus" verlassen habe, auf denen er bis dahin so folgerichtig gewandelt sei. Es ist immer wieder die alte Geschichte: der Dichter wird in ein Schema gepreßt und dann klagt man ihn voll Entrüstung an, wenn er irgend etwas schreibt, was in dieses Schema nicht paßt. Hauptmann ist weder „Naturalist" noch „Symbolist", weder „Impressionist" noch „Expressionist", weder „Realist" noch „Romantiker" — er ist einfach ein Dichter, der darin jedenfalls einer Forderung des ihm sonst innerlich wohl nicht ganz nahen Schiller entspricht, daß er jeder seiner Dichtungen die Form zu geben sucht, die dem Stoffe angemessen ist. „Jeder Stoff", schreibt Schiller einmal an Körner, „will seine eigene Form; die Kunst besteht darin, die ihm anpassende zu finden." Wagt jemand zu bestreiten, daß die visionäre Gestaltung, die Hauptmann den Fieberphantasien seines armen Hannele gegeben hat, genau die diesem Stoff „anpassende" ist? —

Im übrigen hat Hauptmann diese gestrengen Kritiker, die sich anmaßen, dem Dichter seinen Weg vorzuschreiben, anstatt dankbar ihm auf den Wegen, die er uns führt, zu folgen — sicher hat Hauptmann diese Kritiker schon vorausgeahnt, als er im „Promethidenlos" die Sätze schrieb:

„Ich fordere von eurer Lieb und Huld,
Daß sie mit meines Stromes Welle schwimme
Durch regellose Ufer mit Geduld."

Solche Geduld hat sich gerade Hauptmann reichlich um uns verdient und wir sollten nicht gleich die Stirn in Falten legen, wenn er uns einmal anders kommt als wir es von ihm erwartet haben. Ein Dichter ist kein Eisenbahnkonstrukteur, dessen Schienen alle schnurgerade laufen müssen. . . . . .

Aber nicht nur „Abkehr vom Naturalismus" hat man Hauptmann seines „Hannele" wegen vorgeworfen — man hat ihn auch einen seiner alten Weltanschauung abtrünnig Gewordenen gescholten. Du lieber Gott! Ist der Dichter selbst zum „unklaren Mystiker" oder gar zum „Frömmler" geworden (auch das hat man gesagt!), weil er in den Phantasien des frommen Kindes Engelsgestalten und den Heiland erscheinen läßt? Wir sollten doch gerade hier das unendlich feine seelische Einfühlungsvermögen des Dich-

ters bewundern, der niemals außerhalb seiner Gestalten steht, sondern mehr als irgendein anderer Dichter in ihnen steckt, in ihnen lebt und der hier völlig aufgegangen ist in der Seele dieses armen Dorfkindes, wie er gestern aufging in der Seele der revoltierenden Weber und morgen aufgehen wird in der Seele seiner Elga, seiner Frau John oder seiner Rose Berndt. So sehr geht der Dichter — und das zeigt uns das Beispiel dieses armen Bettelkindes besonders schön — in der Seele seiner Menschen auf, daß er uns nicht nur das deutlich macht, was in ihrem klaren Bewußtsein lebt; gerade Hauptmann ist zugleich auch der klassische Dichter des nur halb Bewußten, der Dichter, der meisterlich wie nur wenige auch den leisesten Schwingungen des Unterbewußtseins, den dünn anklingenden Neben- und Untertönen im Seelenleben Ausdruck zu geben weiß. Und so zeigt er sich gerade auch in den Fieberphantasien des Hannele, nicht weniger als in den lebendig vor uns stehenden Gestalten aller dieser halb vertierten Armenhäusler, als Naturalist im höchsten und reinsten Sinne des Wortes. Es gibt auch einen Naturalismus der Seele, ihr Herren, und wer da bestreitet, daß für die arme verflatternde Seele dieses Kindes sein Heilandstraum eben Wirklichkeit ist, der hat selbst nie hineingehorcht in solch kleines verängstigtes Menschenherz....

* * *

Ich möchte hier ein Beispiel dafür geben, wie sehr Hauptmann in den acht Jahren, die zwischen „Promethidenlos" und „Hannele" liegen, auch die in Reim und Rhythmus gehobene Sprache zu meistern gelernt hat. Die Engel begrüßen das sterbende Hannele:

Auf jenen Hügeln die Sonne,
Sie hat dir ihr Gold nicht gegeben;
Das wehende Grün in den Tälern,
Es hat sich für dich nicht gebreitet.

Das goldene Brot auf den Aeckern,
Dir wollt es den Hunger nicht stillen;
Die Milch der weidenden Rinder,
Dir schäumte sie nicht in den Krug.

Die Blumen und Blüten der Erde,
Gesogen voll Duft und voll Süße,
Voll Purpur und himmlischer Bläue,
Dir säumten sie nicht deinen Weg.

Wir bringen ein erstes Grüßen
Durch Finsternisse getragen;
Wir haben auf unsern Federn
Ein erstes Hauchen von Glück.

Wir führen am Saum unsrer Kleider
Ein erstes Duften des Frühlings;
Es blühet von unseren Lippen
Die erste Röte des Tages.

Es leuchtet von unsern Füßen
Der grüne Schein unsrer Heimat;
Es blitzen im Grund unsrer Augen
Die Zinnen der ewigen Stadt."

Wie die Sprache, so ist auch die Technik entwickelt: die Art, wie Hauptmann im „Hannele" Wirklichkeit und Traum, Traum und Wirklichkeit ineinander spielen, eines in das andere verfließen läßt, diese Art zeigt uns nicht nur den Psychologen mit den aufs Feinste geschärften Sinnen, sondern auch den bühnenkundigen Theatermann, der Hauptmann inzwischen geworden ist — Daß auch hier wieder Herrnhuter Jugendklänge ebenso lebendig geworden sind wie Forellsche Vorlesungen brauche ich wohl kaum zu sagen.

Das Motiv des „Hannele" hatte Hauptmann schon einmal zu einer Dichtung angeregt — zu der in ihrer Schlichtheit wunderschönen Ballade von der Mondbraut im „Bunten Buch". — Wie Hauptmann dann der Urgestalt seines Hannele selbst später begegnet ist, als er mit Max Baginski in den Dörfern des Eulengebirges seine Weberstudien machte, das wissen die Leser bereits.

* * *

Wie das Weberdrama, so hat auch „Hannele" seine Erlebnisse gehabt: es war das erste Stück, mit dem sich Hauptmann das Berliner Staatstheater eroberte, das zu jener Zeit noch Königliches Schauspielhaus hieß. Der damalige Intendant Graf Hochberg war dabei, als der Dichter das Manuskript vorlas und da Hochberg nicht nur Intendant, sondern auch — das fiel zu jener Zeit keineswegs ohne weiteres zusammen — ein kunstsinniger Mann war, so machte das Stück einen so überwältigenden Eindruck auf ihn, daß er es ohne Besinnen für die Hofbühne annahm. Zu seinem späteren Sturze hat diese Kühnheit nicht unwesentlich beigetragen. . . .

Das Stück, das heute „Hanneles Himmelfahrt" heißt, hatte der Dichter zuerst „Hannele Matterns Himmelfahrt" genannt. Daran hatten unverständlicherweise die Frommen im Lande Anstoß genommen, da eine „Himmelfahrt" doch nur Christus machen könne, nicht aber ein ganz gewöhnliches schlesisches Maurerkind. Der Titel wurde dann zunächst in „Hannele" geändert und so kam das Stück am 14. November 1893 auf die Berliner Hofbühne. Aber es hatte alles nichts geholfen: die echten Christen zeterten auch so noch über „Gotteslästerung" — genau so töricht, wie gewisse „konsequente Naturalisten" über Hauptmanns zerknirschten Büßerweg zum Kreuze murrten. Wilhelm II. entsandte einen — theologischen Sachverständigen in die Aufführung, der diese „religiösen Bedenken" nachprüfen sollte. Zu Hauptmanns Glück war er an den milden alten Emil Frommel geraten, der selbst ein bescheidenes Dichtergemüt in sich trug, und so fiel das Gutachten zu „Hanneles" Gunsten aus. Was aber den schuldigen Intendanten doch nicht vor dem Sturz in die Wolfsschlucht bewahrt hat. . . .

Zu erwähnen bleibt noch, daß Hauptmann, dem Wilhelm II. hartnäckig den deutschen Schillerpreis verweigerte, für sein „Hannele" auf Beschluß der Wiener Akademie der Wissenschaften Anfangs 1896 den österreichischen Grillparzerpreis erhielt. — Die Traumdichtung machte ihren Weg nicht nur über die Bühnen des deutschen Sprachgebiets. Meister Antoine vom Théatre libre — wir kennen ihn schon — war zum 14. November selbst nach Berlin gekommen und brachte voller Begeisterung das Stück nach Frankreich. Hauptmann fuhr zur ersten Aufführung nach Paris und wurde dort herzlich gefeiert.

15. Florian Geyer

In Hauptmanns „Michael Kramer" sagt der Maler Lachmann im Gespräch über ein Bildwerk, an das sein Meister Kramer manches Jahr seines Lebens gesetzt hat und das schließlich doch wohl nicht das geworden ist, was die Hoffnung seiner reinsten und höchsten Stunden erträumt hatte: „Das große Mißlingen kann mehr bedeuten, kann stärker ergreifen und höher hinaufführen, ins Ungeheure tiefer hinein als je das beste Gelingen vermag. . . . Fragmentarisch ist alle Kunst. Was da ist, ist schön. Ergreifend und schön. Was erstrebt ist und was man fühlt."

Man darf annehmen, daß Hauptmann, als er den Maler diese Worte sagen ließ, an sich selbst und an das Schicksal seines „Florian Geyer" gedacht hat. Wie Kramer mit seinem großen Christusbilde, so hatte der Dichter mit dem Stoffe des „Florian Geyer" manches Jahr gerungen — „ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn". Gerade dies Werk hatte Hauptmann mit dem besten Blute seines Herzens genährt. „Florian Geyer" sollte nicht eine seiner Dichtungen unter vielen, er sollte die große Dichtung seines Lebens werden. Gerade auch eine machtvolle Bühnenwirkung hatte Hauptmann von diesem Werke mit froher Zuversicht erwartet. Und nun kam — bei der ersten Aufführung im Berliner Deutschen Theater, am 5. Januar 1896 — ein Mißerfolg, der den Dichter jählings aus allen Himmeln des gläubigen Vertrauens zu sich und seinem Werke hinabstürzte. Das Publikum und der weit überwiegende Teil der Kritik waren in ihrer Ablehnung des Stückes so einig, daß der „Florian Geyer" schon nach wenigen Aufführungen vom Spielplan abgesetzt werden mußte. Ebensowenig vermochte das Werk sich die anderen deutschen Bühnen zu erobern. Auch wenn man es später mit ihm wieder einmal — in langen Abständen — auf der Bühne versuchte, war zwar nicht mehr von einer Ablehnung die Rede, es kam aber auch niemals zu der erhofften durchschlagenden Wirkung. So war es in Berlin in den Jahren 1904 und 1907, so war es selbst noch bei der Aufführung im Großen Schauspielhause im Januar 1921.

Die Niederlage vom 5. Januar 1896 war der erste große Mißerfolg Hauptmanns gewesen, denn der Theaterskandal bei „Vor Sonnenaufgang" hatte schließlich doch seinen Ruhm begründet und die ursprüngliche Ablehnung des „Biberpelzes" war bald einer freundlichen Anerkennung der Komödie gewichen. Um

so tiefer war jetzt der Schmerz des Dichters und er hat lange, lange in seiner Seele gebrannt. Laut brüllt dieser Schmerz auf in der „Versunkenen Glocke", die dem „Florian Geyer" sehr schnell folgt, gebändigt und gedämpft klingt er im „Kramer". Aber abgefunden mit der brutalen Zerstörung seiner stärksten Hoffnung hat sich der Dichter auch im „Kramer" noch nicht. Noch durch Jahrzehnte zittert das Weh leise nach — bis auf den heutigen Tag.

Wie war das große Mißlingen zu erklären? Was ist's mit dem „Florian Geyer"?

Der Plan zu einem historischen Drama aus den Tagen des deutschen Bauernkrieges hatte in Hauptmann schon zu jener Zeit Wurzel geschlagen, als die Vorarbeiten zu den „Webern" ihn erneut auf die Beschäftigung mit jüngeren und älteren sozialen Bewegungen hingelenkt hatten. Besonders starken Eindruck hatte damals auf Hauptmann das auch manchem meiner Leser gewiß bekannte Werk des Historikers Wilhelm Zimmermann gemacht: „Der deutsche Bauernkrieg". In diesem Buche hatte der warmherzige demokratische Schwabe mit besonderer Liebe eine Gestalt geschildert, die zwar in manchen, heute meist verschollenen Dramen, Epen und Romanen behandelt, von der zünftigen Geschichtsschreibung jedoch meist kurzerhand bei Seite geschoben worden war. Die Gestalt Florian Geyers, jenes Ritters ohne Furcht und Tadel, der bei den großen sozialen Kämpfen um 1525 herum sich aus tiefem Mitleid und aus einem starken Gefühl für Gerechtigkeit heraus tapfer — und ehrlicher als sein berühmter Standesgenosse Götz von Berlichingen — auf die Seite der geschundenen Bauern gestellt und seiner eigenen Kaste zornig den Fehdehandschuh hingeworfen hatte.

Zwei, drei Jahre hindurch hatte dieser Stoff das Gemüt des Dichters bewegt und allmählich hatte er auch festere Formen gewonnen. Gegen Ende 1894 zog dann Hauptmann selbst auf mehrere Monate zu den bedeutungsvollsten Schauplätzen des Bauernkrieges, ins Frankenland. Dort, in den Gauen des Main, in Würzburg und Rothenburg, in Schweinfurt und Nürnberg unternahm er mit der gleichen, mit womöglich noch größerer Sorgfalt als wir sie schon bei den „Webern" kennen lernten, Studien, die ihn auf der einen Seite mit Land und Leuten, Sprache und Volkscharakter Frankens vertraut machen sollten, die ihn zugleich aber auch für manche Wochen hineinführten in die reichen Archive jener Frankenstädte. Hier vergrub er sich mit jenem

zähen Fleiß, der auch bei Hauptmann die Tugend des Genies ist, in die vergilbten Urkunden alter Zeit. So vermochte seine Phantasie bald die längst versunkenen Tage wieder zu erfüllen mit dem blutvollen Leben unmittelbarer Gegenwart.

Ein besonderes Studium verwandte der Dichter darauf, sich ganz hineinzufühlen in die fränkische Mundart der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Er gedachte, die Besonderheiten dieser Sprache in dem neuen Drama ebenso zur Belebung der Handlung und zur Charakterisierung der Handelnden zu verwenden wie im Weberdrama den Dialekt der Proletarier vom Eulengebirge.

Nicht weniger als drei Niederschriften machte Hauptmann von seiner Geyer-Tragödie, bevor er das Manuskript dem Deutschen Theater einreichte. Es war ein sehr dickes Manuskript geworden — der erste Druck umfaßte die stattliche Zahl von 300 Seiten. Das Stück enthielt ein Vorspiel und fünf Akte —, nicht weniger als sechsundsiebenzig handelnde Einzelpersonen hatte der Dichter eingeführt. Kurz, es war ein Stück entstanden, das den Rahmen einer Bühne und eines Theaterabends zu sprengen drohte.

Daß „Florian Geyer" kein Theaterstück im herkömmlichen Sinne des Wortes ist — das hat ihn bisher auf unseren Bühnen nicht heimisch werden lassen. Er ist in seinen Ausmaßen — innerlich und technisch — zu groß für unser Theater und sein Publikum. Er steht, auch unter Hauptmanns Werken selbst, da wie ein einsam ragender Gipfel, dem vielleicht erst eine spätere Zeit voll gerecht zu werden vermag. Dennoch: sollte ein Teil der Schuld an dem Mißerfolg des Werkes auf der Bühne nicht auch an einem Fehler seiner Konstruktion selbst liegen? Oder doch an Eigenschaften des Werkes, die uns Heutigen noch wie ein solcher Konstruktionsfehler erscheinen? So tief und voll die Glocken echtesten Dichtertums, deutschesten Dichtertums uns gerade aus dem „Florian Geyer" entgegenhallen: in weiten Teilen des Werkes kommt man von dem Eindruck nicht los, daß der Dichter Hauptmann sich den bienenfleißigen Detailforscher Hauptmann hat über den Kopf wachsen lassen, daß hier und dort die Philologie die Poesie totgeschlagen hat. Legen wir die heute geltenden Gesetze dramatischer Wirkung zugrunde (ich behaupte nicht, daß diese Gesetze ewig und unvergänglich sind), so muß man sagen: der Fülle scharf gesehener und scharf gestalteter Einzelbeob-

achtungen fehlt es an straffer dramatischer Zusammenfassung, der Masse des vom Dichter zusammengetragenen Materials mangelt die künstlerische Gliederung. Doch ich wiederhole: vielleicht ließ dieser Stoff sich nicht anders bändigen als Hauptmann es hier getan hat. Einem Werke wie diesem, das Kerr einmal sehr glücklich mit einer gewaltigen Symphonie Beethovens verglichen hat, kann man vielleicht nicht mit den Mitteln überkommener ästhetischer Betrachtung beikommen. . . . .

Die größten Schwierigkeiten bereitet das Verständnis der Sprache selbst. Hier ist Hauptmanns besondere künstlerische Stärke zu einer Gefahr für das Kunstwerk als Ganzes geworden.

Hauptmann hatte bei seinen Studien vornehmlich auf die Schriftsprache des 16. und 17. Jahrhunderts zurückgegriffen, wie er sie in den Urkunden der Zeit gefunden hatte. Einen Phonographen, der uns, wie das heute möglich ist, auch die Sprache des täglichen Lebens aufbewahrt hätte und dessen Platten dem Dichter als Unterlage hätten dienen können — einen solchen Phonographen hatte das Jahrhundert der Reformation und des Bauernkrieges eben noch nicht gekannt. Nun aber gehen bis auf den heutigen Tag Schrift- und Volkssprache in keinem Lande der Welt weiter auseinander als in Deutschland — im Gegensatz besonders zu Frankreich, wo dank auch einer anderen Einstellung der Schule zu diesen Dingen selbst der Mann aus dem Volke sich einer der Schriftsprache wenigstens nahen Sprechweise befleißigt. Dieses Auseinanderklaffen trägt sehr zur Verwahrlosung der deutschen Umgangssprache bei, wenn es unsere Sprache als Ganzes andererseits gewiß auch vor Erstarrung in der Schablone bewahrt. Im 16. Jahrhundert war die Kluft zwischen der am Lateinischen geschulten, schwerfälligen und heute nicht mehr ohne weiteres verständlichen Sprache der gelehrten deutschen Schreiber und der des leseunkundigen Volkes natürlich noch viel tiefer. So kommt es, daß uns Hauptmann die wirklich gesprochene Sprache jener Tage nicht so lebendig hat machen können, wie er gehofft hatte. Gerade wegen seiner allzu umfassenden Sprachstudien!

In manchen Szenen jedoch, besonders in den leidenschaftlich bewegten, hat Hauptmanns dichterische Kraft alle Archivgelehrsamkeit forsch überrannt; dann gibt er uns eine Sprache, die — mag sie nun in jeder Silbe philologisch echt sein oder nicht —

jedenfalls stärkste innere Wahrheit atmet. Ich will auch hier wieder eine Probe geben.

Es ist der dritte Akt und wir sind im Rathaus zu Schweinfurt. Die Sache der Bauern steht übel und ihre Wortführer beraten hin und her, was wohl zu tun sei. Viele von ihnen erweisen sich in diesen Stunden der Prüfung als kleine schwachmütige Menschlein. Ueber lauter Für und Wider, über zänkischem Wenn und Aber kommen sie zu keinem Entschlusse, zu keiner frischen Tat. Da findet Geyer dem Jakob Kohl gegenüber, einem Führer der Aufständischen, den in würgendem Kleinmut der ganze Handel „fast reut", Worte wie diese: „Blitz und Donner, was liegt itzt daran! Reue oder nit, gezwungen oder nit! Wißt ihr dann, was ihr getan habt? Den besten Handel, die edelste Sache, die heiligste Sache . . . eine Sache, die Gott einmal in eure Hand gegeben hat und vielleicht nimmer — in euren Händen ist sie gewest wie ein Kleinod im Saustall. Ihr habt Maislen damit gespielt. Das Allerheiligste habt ihr herumgezerrt uf euren Gelagen, darüber gerülpselt und gekotzet mit euren Zechgesellen, es durch eure Lotterbetten gezogen, mit euren Huren und Buben zertreten und beschissen. Ein jeder von euch hat gedacht wie der Narr in der Komödie: ‚Ich sollt' billig König sein'! Hanswurste seid ihr gewesen und Pöweldiener. Mit Wehren habt ihr euch ausstaffieret, mit Harnischstücken behenkt wie die Buben tun hinter des Vaters Rücken. Getraut hat ihm doch euer keiner, so hoch ihr den Hals recket, einem alten Weibe eine teige Birne zu nehmen. Wer am tapfersten hinter der Weinkanne saß und brav aufgrolzte hinter dem Krug, Papst, Kaiser und römischen König in die Pfanne hieb mit dem Maul, kurz, wer ein rechter Jobs war, der war euch der rechte Mann."

Und als dann ein anderer Bauernführer meint, ob sie sich denn „müssen hie lassen ausschelten gleich als wir Schulbuben wären", da donnert ihn Geyer nieder: „Ob du dich mußt lassen ausschelten, elender, hasenherziger Storger, Spitzknecht, Bettdrucker, Schmalzbettler, Kuppler und Lump, der du bist? Aufhenken wirst du dich lassen müssen, ufziehen zwischen Himmel und Erde, und wenn dich der Teufel bis diesen Tag zehnmal vom Galgen geschnitten hätt' . . . Kehricht seid ihr, Kot von der Landstraße, elendes Gerümpel, das Gott besser hätt' hinterm Ofen lassen liegen, nicht das Seil wert, daran euch der Henker müßt ufziehen. Memmen, die den Feind mit den Hacken bekriegen und denen die Hosen naß werden

vor Himmelsangst, wann die Landsknechte nur ein wenig den Staub aufrütteln."

Das ist echtes Leben, das ist ganz sicherlich das Deutsch jener Zeit in all seiner herzhaften Derbheit, wie es so manches mal auch Martin Luther gesprochen haben mag. Und Geyer, den, an anderer Stelle, der Dichter seinen Dolch „der deutschen Zwietracht mitten ins Herz" stoßen läßt, — Geyer spricht hier nicht nur lebendigstes Deutsch, er trifft auch in dem, was er sagt, den Nagel auf den Kopf. Denn Kleinmut und zanksüchtige Eigenbrötelei ist wie so oft in der Geschichte großer deutscher Volksbewegungen, so auch im Bauernkrieg zu einer Quelle der Schwäche und des endlichen Zusammenbruches geworden. Auch hier hatte der große Moment ein kleines Geschlecht gefunden. . . .

Außer dem schönen Wort über die deutsche Zwietracht wird auch noch ein anderes Wort aus dem „Florian Geyer" bleiben. Das Wort, das der Rektor Besenmeyer von Geyer sagt: „Ein brennendes Recht fließt durch sein Herz." Mit diesem Wort hat Hauptmann nicht nur seines Helden, sondern auch sein eigenes Wesen im tiefsten enthüllt. Hauptmanns unbeirrbares Rechtsgefühl ist nur eine andere Seite jenes großen Mitleidens, das wir als stärkste Antriebskraft all seines Schaffens kennengelernt haben und das auch sein Geyerdrama ganz erfüllt.

* * *

Neben den Schwierigkeiten, die die Sprache dem Hörer noch mehr als dem Leser des „Florian Geyer" bereitet (das Stück ist ganz entgegen der Hoffnung des Dichters sein einziges Drama, das beim Lesen stärker wirkt als von der Bühne herab) — neben dieser Schwierigkeit der Sprache ist es wohl — und damit komme ich auf das vorhin Gesagte zurück — die vom Dichter nicht restlos künstlerisch bewältigte und belebend abgeteilte Ueberfülle der Handlung und der handelnden Personen, die die Theaterwirkung des „Florian Geyer" beeinträchtigt. Zwar ist Woerners Wort gewiß weit übertrieben, daß der Titelheld durch das Stück wandele, „wie ein leerer schwarzer Harnisch". Nein — Hauptmanns Geyer ist schon ein Mensch von Fleisch und Blut. Ja — er verkörpert in sich geradezu die Tragödie des großen, milden und reinen Führertums, das zerschellt am Unverstand und an der Unreife der Geführten. Gerade deshalb aber scheint es auch mir richtig, daß dieser Geyer in einem Stück, dem er den Namen gegeben hat, noch wesentlich schärfer hervortreten sollte als Hauptmann ihn hervor-

treten läßt. Geyer und sein Schicksal werden von der bunten Mannigfaltigkeit der Nebenhandlungen und der Nebenpersonen fast erdrückt. Das Stück sollte seiner ganzen Anlage nach und nach seinem inneren Gehalt nicht „Florian Geyer" — es sollte „Die Bauern" heißen, wie ja auch im Weberdrama die leidende und kämpfende Masse selbst als Titelheld erscheint. Erst wenn man das Stück so ansieht, als das große Drama des Bauernkriegs selbst, erst dann gewinnt man die richtige Stellung zu ihm. Erst dann offenbart sich dem Leser die lebendig reiche Schöne seiner bewegten Massenszenen, in denen der Dichter uns zeigt, wie fruchtbar er die Technik des modernen Naturalismus auch für die historische Tragödie zu machen weiß. Erst dann aber heben sich aus eben dieser Masse zugleich auch ihre Wortführer kraftvoll ab. Wie deutlich stehen dann, wenn nicht mehr alle unsere Aufmerksamkeit unwillkürlich auf Geyer selbst zusammengefaßt ist, dieser Rektor Besenmeyer und dieser alte Jude Jöslein vor uns — vor allem aber dieser prächtige Löffelholz, Geyers Feldschreiber, und Tellermann, sein Feldhauptmann, die beide — in ergreifenden Szenen — ihre Treue zur Sache der Bauern mit dem Leben besiegeln! Wie rührend tritt dann — neben der erschütternden Gestalt der den geblendeten Sohn hereinführenden Mutter — besonders hervor die Gestalt der schwarzen Marei, die, halb Kind noch, halb schon Weib, in ihrer liebenden Hingabe an das Käthchen von Heilbronn erinnert, mich aber stets noch tiefer erschüttert hat als diese. Auch an andere Frauengestalten Hauptmanns selbst muß man bei der schwarzen Marei denken. Vor allem an Ottgebe, des armen Heinrich „kleines Gemahl", das in jener Opferfähigkeit des liebenden Weibes, die ohne Grenzen ist, den geliebten Mann von Siechtum und Tod rettet — durch Preisgabe des eigenen Lebens.

Die schwarze Marei ist übrigens nicht geschichtlich, sondern vom Dichter frei in die Handlung eingeführt. Auch sonst hat Hauptmann die Geschichte hier freier behandelt als im Weberdrama. Manches hat er aus Eigenem hinzugetan. So z. B. den Tod Geyers, den er in tiefer Symbolik durch die Hand eines Ueberläufers fallen läßt, des von den Rittern bezahlten Schäferhans. Oft genug sind ja Irregeleitete aus der dunklen Masse selbst die schlimmsten Feinde derer gewesen, die sie aus dieser Dunkelheit ins Helle führen wollten. . . .

Judas, Judas. . . .

Im übrigen ist die Szene des vierten Aktes, die uns Geyer zum letzten Male im Kreise seiner Waffengefährten zeigt, wohl das Hauptmännischste an der ganzen Dichtung. Das künstlerisch Stärkste gerade deshalb, weil wir den Helden hier als schwachen müden Mann sehen, zu Tode fast gehetzt, mit waidwunder Seele, wie er noch einmal den Humpen leert mit den Genossen, auf Ulrich von Huttens Gedächtnis, und der schwarzen Marei das Haar streicht, das ihm lieber ist „wie das der allerseeligsten Jungfrau." . . .

Ja — das ganze 16. Jahrhundert mit seinen Menschen und Dingen, vor allem aber wieder mit dem „Hauch, der über den Dingen liegt", lebt im „Florian Geyer" vor uns auf, und Edgar Steiger hatte recht, wenn er als einer der ganz wenigen Beurteiler, die dem Stück von Anfang an gerecht zu werden wußten, kurz nach der ersten Aufführung und unbeirrt durch die stürmische Ablehnung des Stückes durch Publikum und Kritik, seinen Eindruck so zusammenfaßte: „Es ist ein kulturgeschichtliches Bilderbuch aus der Reformationszeit, was wir da vor uns haben. Wir mögen es aufschlagen, wo wir wollen, aus jedem Blatt lachen uns wohlbekannte Gesichter entgegen — treuherzige Holzschnitte . . ., die uns in derben Strichen jene großen, wilden Tage vor Augen führen. Nichts, was das äußere oder innere Leben der Deutschen von damals auszeichnete, wurde vom Dichter vergessen. . . . Alle Größe und alle Narrheit, alle Bildung und alle Roheit, alle Weisheit und alle Torheit des 16. Jahrhunderts hat er in seinem „Florian Geyer" aufgestapelt."

In ganz ähnlichem Sinne äußerte sich auch Alfred Kerr — ein anderer aus dem knappen halben Dutzend Scharfäugiger und Hellhöriger — bereits im Januar 1896: „Ein solches Sich-Hineinversetzen in eine versunkene Zeit war vorher nicht. . . . Der Vorstellungskreis dieser längst verfaulten Körper wird klar, ihr Seelenleben. Zum ersten Male spürt der heutige Mensch das Leiden, das Wollen, das Hoffen der Gewesenen, die unterlagen. Eine Zeit getreu beschworen zu haben; an dieser bestimmten Zeit das Allgemeine, das Menschenverbindende, das Ewige sichtbar gemacht zu haben: das ist die Größe Hauptmanns in diesem Geyerstück."

* * *

Ich zweifle nicht daran, daß die Zeit bald kommen wird, in der das deutsche Volk den „Florian Geyer", der das Drama seines eigenen Schicksals ist, besser zu würdigen wissen wird als heute.

16. Hauptmanns Märchendramen

Märchen kam und krönte mich mit dem Lorbeerkranze." So sang Hauptmann, froh gestimmt, als — kaum ein Jahr nach dem äußeren Mißerfolg des Geyerdramas — seine „Versunkene Glocke" sich schnell in des deutschen Volkes Herz hineingeläutet und dem Dichter den größten ihm bisher beschiedenen Bühnensieg gebracht hatte. Viele, die eben noch ihr „Steiniget ihn" gerufen hatten, jubelten jetzt demselben Dichter ihr „Hosianna" entgegen. Dieser große Erfolg der „Versunkenen Glocke" beim deutschen Durchschnittspublikum hat manchen stutzig gemacht, hat manchem gerade unter den auch in Tagen äußeren Mißlingens erprobten Freunden des Dichters die Frage auf die Lippen gelegt: Wie ist das zu erklären? Sollte Hauptmann hier etwa dem Geschmack, dem Ungeschmack breiter Publikumsschichten Zugeständnisse gemacht haben, die man von ihm am wenigsten erwartet hätte? Und so hat es denn gerade aus den Kreisen der literarischen Hauptmanngemeinde an absprechenden Urteilen über die „Verschwommenheit" der „Versunkenen Glocke" und über ihre „unklare Symbolik" nicht gefehlt.

Auch ich habe das Gefühl, das mich von Anfang an stark zu der seltsamen Dichtung hinzog, immer wieder streng überprüft. Und doch! Als ich im Mai des Jahres 1922 die Verse dieses deutschen Märchendramas nach langer Zeit wieder einmal über mich hinrauschen ließ, in all ihrer Kraft, in all ihrer Schönheit, da streckte ich von neuem die Waffen und gab mich ganz hin dem Zauber dieser Stimmung, dem Zauber dieser Worte, die herrlich sind wie am ersten Tag. Zeigt mir doch, ihr „Ueberwinder" Hauptmanns, zeigt mir, ihr Engel und Koch, den anderen unter Deutschlands lebenden Dichtern, der ähnliches zu schaffen vermag! Könnt ihr das nicht — und ihr könnt es nicht! —, so seid froh und dankbar, daß wir diesen einen haben. . . .

* * *

Sind — wir wissen es — alle Werke Hauptmanns Teile einer großen Lebensbeichte, so steckt doch in keinem zweiten so viel erschütterndes inneres Erleben wie in der „Versunkenen Glocke". Diese Dichtung ist ein document humain, eine Seelenoffenbarung in des Wortes tiefstem Sinne. Ich wüßte dem Werke in seiner Entschleierung des Letzten, des Menschlichsten nur die hüllenlose Wahrhaftigkeit an die Seite zu stellen, die uns Goethe in seinem „Werther" gegeben hat.

Zwei große Erlebensströme seines Schöpfers fließen in diesem deutschen Märchendrama zusammen.

Wie früher schon Johannes Vockerath, wie später Gabriel Schilling, so steht auch der Glockengießer Heinrich zwischen zwei Frauen, und da es oft schon angedeutet wurde, so mag es hier ohne falsche Scheu erzählt werden, daß der Streit der wackeren Frau Magda und Rautendeleins, des elbischen Wesens, um Heinrichs Seele nichts anderes ist als die künstlerische Befreiung Hauptmanns von einem Erleben, das ihn im tiefsten aufgewühlt hatte. Es sind die Tage, in denen Hauptmann wehen Herzens sich von Frau Marie, seiner ersten Gattin, löst, um in der dunklen Schönheit Margarete Marschalks, der jungen Geigenkünstlerin, die neue Muse zu finden, die Muse zum Flug ins Land des Märchenzaubers. Von nun an — und bis zu diesem Tage — ist es Frau Margarete, die des Dichters Schaffen, die seinen Aufstieg anregend, fördernd begleitet. Sie gab und gibt seiner „Seele den erhabenen Rausch, des sie bedarf zum Werk". . . .

In Versen, denen wir immer wieder ergriffen und in schweigender Ehrfurcht lauschen, hat der Dichter sich in der „Versunkenen Glocke" die Bitternis dieses Erlebens von der Seele geschrieben. Höret Heinrich zu Frau Magda sprechen:

„Gib mir die Hand. Ich tat Dir manches Schlimme
Mit Wort und Werk. Ich kränkte Deine Liebe
Zu vielen Malen: jetzt vergib mir, Magda!
Ich wollt' es nicht, doch mußt' ich's immer wieder.
Ich weiß nicht, wer mich zwang, doch zwang mich was,
Dir weh' zu tun und mir, indem ich's tat.
Vergib mir, Magda! . . . . . .
. . . . . Nun hast Du selbst geklungen,
So tief und klar wie meiner Glocken keine,
Soviel ich ihrer schuf. — Ich danke Dir!"

Und wie tiefschmerzliche Wehmut zittert in jener Szene des vierten Aktes, in der Heinrichs Kinder dem Vater das Krüglein mit der gestorbenen Mutter Tränen bringen. . . .

Aber auch das junge Glück, das Hauptmann nun wurde, jauchzt in Versen von reinster Schönheit vor uns auf:

„. . . . . Du süßes Kind,
In letzter Stunde her zu mir gesendet:
Ein Blütenzweig, von Gottes Vaterhand
Aus einem fernen Frühling mir gebrochen. . . .
Wie schön dein Goldhaar ist! So viele Pracht!

Mit dir, du lieblichster von meinen Träumen,
Wird mir das Charonsschiff zur Königsbarke,
Die, purpursegelnd, feierliche Bahn,
Der Morgensonne zu, gen Osten nimmt. . . .
Du bist die Schwinge meiner Seele, Kind —
zerbrich mir nicht!"

Und von Rautendelein-Margarete beschwingt will Heinrich-Hauptmann nun noch einmal seinen

„. . . . Schritt ins Leben wenden,
Noch einmal wünschen, streben, hoffen, wagen —
Und schaffen, schaffen!"

Hier fühlt der Leser selbst die zarte Verschlingung dieses großen Liebeserlebens des Dichters, das in die Zeit höchster Schaffenslust, in die zweite Blüte seines Daseins um die Mitte des vierten Lebensjahrzehnts fällt, mit seinem Künstlererleben. Denn dieses deutsche Märchendrama ist zugleich das erschütternde Lied von der großen Tragik des Künstlertums, die Hauptmann eben im Schicksal des „Florian Geyer" in all ihren aufwühlenden Schmerzen hatte erfahren müssen. Der Dichter hat diese Tragik widergespiegelt in Aufstieg und Sturz des Meister Heinrich, des berühmtesten Glockengießers weit und breit. Wie der, der ihn ersonnen, so fühlt auch Heinrich sich „fremd und daheim, dort unten — so hier oben". Fremd und daheim in den Niederungen der Menschen wie auf den freien Bergesgipfeln großer Kunst. Aber ach — seine Glocken, sie wollen nur im Tale erklingen! Das gewaltige Werk seines Lebens, bestimmt, von leuchtender Höhe weithin zu hallen in der Menschen Land, dieses große Werk — es stürzt hinab in die Tiefe und wilde Verzweiflung reißt der Glocke den Meister nach.

Dem vom Tode Geretteten spricht die alte Wiltichen das Urteil; sie, das Urweltwesen, der Natur erdhaft verbunden, der Unterwelt wie der Oberwelt näher als das Geschlecht der Sterblichen, weiß es: Heinrich war:

„Stoark, doch nicht stoark genug. Du woarscht berufa,
Ok blus a Auserwählter woarschte nich . . . .
. . . . . Mit de Meesterschoaft
Is ni weit har. Euch miga se wull klinga,
Die eisna Glocka, die doas Perschla macht.
Ihr hott asune Uhrn, die nischte hirn;
Ins klinga se nit gutt. Ihm salber au ni."

Heinrich selbst aber klagt in bitterem Weh seinem Weibe:

„. . . . Ja, mein Werk war schlecht:
Die Glocke, Magda, die hinunterfiel,
Sie war nicht für die Höhen, nicht gemacht,
Den Widerschall der Gipfel aufzuwecken . . .
Im Tale klingt sie, in den Bergen nicht!
Das weiß nur ich. . . . . .
. . . . . Mein jüngstes Werk mißlang
. . . . . Im Bergsee ruht
Die letzte Frucht von meiner Kraft und Kunst.
Mein ganzes Leben, wie ich es gelebt,
Trieb keine bess're, konnte keine treiben:
So warf ich's denn dem schlechten Werke nach.
Nun ruht's im Bergsee, ob ich selber schon
Ein armes Restlein trüben Daseins zehre."

Sein künftiges Leben erscheint dem Zerbrochenen:

„. . . Ein Sack voll Gram und Reu',
Voll Wahnsinn, Finstre, Irrtum, Gall' und Essig.
. . . . . Der Dunst der Täler
Lockt mich nicht mehr, ihr Frieden sänftigt nicht,
Wie sonst, mein drängend Blut. Was in mir ist,
Seit ich dort oben stand, will bergwärts steigen,
Im Klaren überm Nebelmeere wandeln
Und Werke wirken aus der Kraft der Höhen.
— — — — — — — — — — —
Jung müßt ich werden, wo ich leben sollte.
Aus einer Berges-Wunder-Fabelblüte . . .
Aus zweiter Blüte neue Frucht zu treiben.
Gesunde Kraft müßt ich im Herzen fühlen,
Mark in den Händen, Eisen in den Sehnen,
Zu neuem unerhörten Wurf und Werk
Die tolle Siegerlust."

Dieses neue siegstarke Leben schenkt Rautendelein — der Name ist der alten schlesischen Volksballade entnommen — dem Meister Heinrich. Neue Jugend durchpulst den durch Liebe Erlösten: „Vernimmst Du," jubelt Rautendelein dem um Heinrichs Seelenheil besorgten Pfarrer zu:

„Vernimmst Du seines freien Wanderschritts
Gleichmäßig Klingen nicht? Will denn Dein armes Schmähn
Noch immer nicht in Jauchzen übergehn?
Fühlst Du noch nicht des Balderauges Glanz?
Durchdringt es Deine Glieder nicht wie Tanz?
Das Gräslein freut sich, das sein Fuß zerbricht!
Ein König naht! Du, Bettler, jubelst nicht?"

Heinrich selbst aber ist voll ruhiger Kraft des neugeschenkten Lebens:

„Ich bin geheilt; erneut! ich spür's an allem:
An meiner Brust, die sich so freudig hebt
Zu kraftvoll wonniglichem Atemzug,
Wobei mir's ist, als ob der Maien Kraft
In mich hinein zu meinem Herzen drängte.
Ich spür's an meinem Arm, der eisern ist,
An meiner Hand, die, wie 'nes Sperbers Klaue
In leere Luft sich spreizt und wieder schließt
Voll Ungeduld und Schöpfertatendrang. . . .
— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — —
Was in mir wächst, ist wert, daß es gedeihe,
Wert, daß es reife! Wahrlich, sag ich euch: —
Es ist ein Werk, wie ich noch keines dachte:
Ein Glockenspiel aus edelstem Metall,
Das aus sich selber, klingend, sich bewegt.
Wenn ich die Hand wie eine Muschel lege
So mir ans Ohr und lausche: hör ich's tönen —
Schließ ich die Augen, quillt mir Form um Form
Der reinen Bildung greifbar deutlich auf.
Seht, was ich jetzt als ein Geschenk empfing —
Voll namenloser Marter sucht' ich es,
Als ihr mich, einen „Meister", glücklich priesет.
Ein Meister war ich nicht, noch war ich glücklich!
Nun bin ich beides, glücklich und ein Meister!"

Und als dann der Pfarrer schlicht fragt: „Sagt mir, ich bitt euch, wer b e z a h l t das Werk?", da steigert sich Heinrichs froher Schaffensdrang zu dem großen Hymnus an die „Urmutter Sonne"; aus ihm muß ich gleichfalls noch einiges geben. Die Verse werden uns nicht nur Hauptmanns Fühlen in dieser Zeit seiner Höhenkraft

nahebringen, sie werden uns zugleich zeigen, wie der Dichter jetzt auch das meistert, was man die „gehobene" Sprache nennt:

„Wer mir mein Werk bezahlt? O Pfarrer, Pfarrer!
Wollt ihr das Glück beglückt?, den Lohn belohnt? —
Nennt immerhin mein Werk, wenn ich es nannte:
Ein Glockenspiel! Dann aber ist es eines,
Wie keines Münsters Glockenstube je
Es noch umschloß, von einer Kraft des Schalles,
An Urgewalt dem Frühlingsdonner gleich,
Der brünstig brüllend ob den Triften schüttert:
Und so: mit wetternder Posaunen Laut
Mach' es verstummen aller Kirchen Glocken
Und künde, sich in Jauchzen überschlagend,
Die Neugeburt des Lichtes in die Welt! . . .
— — — — — — — — — — — — —

O Pfarrer, dieses Fest! — ihr kennt das Gleichnis
Von dem verlor'nen Sohn —: die Mutter Sonne
Ist's, die es den verirrten Kindern schenkt.
Von seidnen Fahnen flüsternd überbauscht,
So ziehn die Scharen meinem Tempel zu.
Und nun erklingt mein Wunderglockenspiel
In süßen, brünstig süßen Lockelauten,
Daß jede Brust erschluchzt in weher Lust:
Es singt ein Lied, verloren und vergessen,
Ein Heimatlied, ein Kinderliebeslied,
Aus Märchenbrunnentiefen aufgeschöpft,
Gekannt von jedem, dennoch unerhört.
Und wie es anhebt, heimlich, zehrend-bang,
Bald Nachtigallenschmerz, bald Taubenlachen —
Da bricht das Eis in jeder Menschenbrust,
Und Haß und Groll und Wut und Qual und Pein
Zerschmilzt in heißen, heißen, heißen Tränen.
— — — — — — — — — — — — —

So aber treten alle wir an's Kreuz
Und, noch in Tränen, jubeln wir hinan,
Wo endlich, durch der Sonne Kraft erlöst,
Der tote Heiland seine Glieder regt
Und strahlend, lachend, ew'ger Jugend voll
Ein Jüngling in den Maien niedersteigt."

Das vermochte im Jahre 1896 derselbe Gerhart Hauptmann zu schaffen, der elf Jahre zuvor — im „Promethidenlos" — verzweifelt sein Unvermögen beweint hatte, des Instrumentes der Sprache Herr zu werden:

„. . . So oft er sich bemühte,
Dem heißen Drang in Worte zu genügen,
So oft auch schaffend schwer sein Busen glühte:
Erfühlte haltlos jeden Ton verfliegen.
Was ihn in göttergleiche Träume wiegte,
Das wollte sich dem schalen Wort nicht fügen,
Daß ihn Verzweiflung oftmals übermannte
Und ihm auf lange jede Freude bannte." —

Eloesser hat Hauptmann einmal sehr glücklich „unsern allerheidnischsten, unsern allerchristlichsten Dichter" genannt. Hier, in diesem herrlichen Hymnus, den „der Sonne ausgesetztes Kind, das heim verlangt", seiner Urmutter darbringt, haben wir den Dichter in beiden Gestalten, die doch nur eine sind: der gütig-milde Christ ist mit dem sonnenfrohen Heiden zu jauchzendem Einklang zusammengeflossen. . . .

Auch darin wieder finden wir eine tiefe Verwandtschaft Hauptmanns mit Goethe. Nur ein Wort von diesem möchte ich hier geben; er hat es wenige Tage vor seinem Hinscheiden, am 11. März 1832, zu Eckermann gesprochen. Da bekennt Goethe seine Ehrfurcht vor den Evangelien, in denen er „das höchste Prinzip der Sittlichkeit" geoffenbart sieht, um dann fortzufahren: „Fragt man mich, ob es in meiner Natur sei, die Sonne zu verehren, so sage ich abermals: durchaus! Denn sie ist gleichfalls eine Offenbarung des Höchsten, und zwar die mächtigste, die uns Erdenkindern wahrzunehmen vergönnt ist. Ich anbete in ihr das Licht und die zeugende Kraft Gottes, wodurch allein wir leben, weben und sind und alle Pflanzen und Tiere mit uns. Fragt man mich aber, ob ich geneigt sei, mich vor einem Daumenknochen der Apostel Petri oder Pauli zu bücken, so sage ich: verschont mich und bleibt mir mit euren Absurditäten vom Leibe!"

* * *

Viele tiefe Gedanken, in edle Worte gekleidet, bietet uns — gleich goldenen Früchten in silberner Schale — dies Märchendrama. So das schöne Wort, das Heinrich der irregeleiteten Menge entgegenruft, die ausgezogen ist, ihm sein Werk zu vernichten:

„Kommt an! Was euer ist, bewahr ich euch!
Euch schütz' ich wider euch! Das ist die Losung!"

So die wundervolle Stelle im ersten Akte, da Rautendelein erfährt, was Tränen sind:

„. . . . . Ein schöner Diamant!
Blickt man hinein, so funkelt alle Pein
Und alles Glück der Welt aus diesem Stein."

So das, was Nickelmann, der Tausendjährige, dem wissenslustigen Rautendelein von den Menschen zu berichten weiß:

„. . . . . Wo willst Du hin?
Steht Dir ins Menschenland der krause Sinn?
Ich warne Dich. Der Mensch, das ist ein Ding,
Das sich von ungefähr bei uns verfing;
Von dieser Welt und doch auch nicht von ihr,
Zur Hälfte — wo? wer weiß! — zur Hälfte hier.
Halb unser Bruder und aus uns geboren,
Uns feind und fremd zur Hälfte und verloren.
Weh jedem, der aus freier Bergeswelt
Sich dem verfluchten Volke zugesellt,
Das, schwachgewurzelt, dennoch wahnbetört
Den eignen Wurzelstock im Grund zerstört
Und also, krank im Kerne, treibt und schießt,
Wie 'ne Kartoffel, die im Keller sprießt.
Mit Schmachtearmen langt es nach dem Licht;
Die Sonne, seine Mutter, kennt es
nicht . . ."

Und so könnte ich Seite um Seite dieses deutschen Märchendramas aufschlagen und meinen Lesern immer neue Kostbarkeiten bieten aus der Fülle unseres Dichters, der — so belehren uns seine Gegner — „niemals einen eigenen Gedanken gehabt hat und selbst für fremde Gedanken keine eigene Form zu finden weiß." . . .

* * *

Das Beste ist an Hauptmanns Märchendrama aber, daß es eben wirklich ein Märchen ist, ein deutsches Märchen mit all dem Zauber geheimnisvollen Waldwebens, der nun einmal dazu gehört:

„Es ist hier schön. Es rauscht so fremd und voll.
Der Tannen dunkle Arme regen sich
So rätselhaft. Sie wiegen ihre Häupter

So feierlich. Das Märchen!, ja, das Märchen
Weht durch den Wald . . . . . .
Du bist das Märchen; Märchen, küsse mich!"

Ja — das Märchen weht und webt durch diese ganze Dichtung. Und wenn Goethe — er tritt einem immer wieder vor die Seele, sobald man von Hauptmann spricht — wenn Goethe einmal gesagt hat: „Märchen, noch so wunderbar: Dichterkünste machen's wahr," so hat dieses Wort niemals mehr gegolten als da Hauptmann seine „Versunkene Glocke" träumte.

Ich möchte bei dieser Gelegenheit überhaupt noch einmal betonen, wie dieser „Dichter des Schmutzes", der uns im Sonnenaufgangsdrama wie im „Friedensfest", in den „Webern" wie in den „Ratten" mit unerbittlichem Wahrheitsmut die Nachtseiten des Daseins gezeigt hat — wie dieser Dichter seinem tiefsten Wesen nach eigentlich ein weicher Träumer ist, ein Dichter sanfter Mondschein- und Elfenstimmung. Immer wieder bricht das durch. Ich erinnere nur an das Gedicht „Im Nachtzug", wo erst der eiserne Ruf der Pflicht, „das Lied von unserem Jahrhundert" zu singen, Hauptmann herausreißt aus der Fülle mild gaukelnder Traumgesichte, ich erinnere an sein Wort: „Das Märchen ist das Schönste", an den Seufzer aus den „Einsamen Menschen": „Es gibt wundervolle Märchen", an seine durch die Jahrzehnte fortlebende Sehnsucht, einmal einen Sommernachtstraum zu schreiben, vor allem aber an seine „Pippa", von der gleich zu reden sein wird.

Und ein deutsches Märchen ist die „Versunkene Glocke" — das deutscheste Märchen wohl, das wir haben! Gestaltet von der Schöpferkraft dieses „undeutschen" Dichters, den als Vertreter deutschen Volkstums zu feiern die unsägliche Beschränktheit unserer sogenannten Patrioten unter ihrer Würde hält! Dieser Nickelmann und dieser Waldschrat, diese Buschgroßmutter und vor allem Rautendelein selbst mit ihren elbischen Gespielen: ja, rauscht in ihnen allen nicht tiefstes und innigstes deutsches Naturempfinden vor uns auf — „gekannt von jedem, dennoch unerhört"? Steht nicht im Spiel und Widerspiel aller dieser Luft-, Wald- und Wassergeister das altgermanische Gefühl vom Allbeseeltsein der Natur im Sinne Goethes leibhaftig vor uns?

Ihr findet „Unklarheiten" in dem Märchen? Gewiß! Aber ein Märchen ist eben keine Angelegenheit der höheren Mathematik und Logarithmentafeln helfen uns da nicht weiter! Auch mir ist dies und jenes nicht restlos „klar" in diesem Gedicht. In der Rolle der

Zwerge, die dem Meister beim Glockenguß helfen, in der Erzählung von den drei Aepfeln, die Rautendelein ißt, von den drei Bechern, die ihr Buhle leert: in dem allen bleibt auch für mich manches im Zwielicht. Aber das raubt mir nicht die Freude an dem Werk. Ich halte es da mit Siegfried Jacobsohn, der — bei einer anderen Gelegenheit — einmal geschrieben hat: „Eindeutige Flammenschrift am Theaterhimmel soll nicht außer Kurs geraten. Aber auch Hieroglyphen, die ängstigen und dräuen, gehören zum Alphabet der Kunst." Und habt denn gerade ihr „Völkischen" gar kein Empfinden dafür, daß eben dieses letzte verschwimmende Helldunkel, daß eben diese letzte Unbestimmtheit — daß eben das sourdeutsch ist wie nur möglich? Gewiß: Ein Franzose würde, hätte er dieses Märchendrama zu schreiben gehabt, bei dem schönen Drang der Romanen nach lichtvoller Klarheit bis ins letzte solchen Rest nur leise andeutenden Dunkels nicht ertragen haben. Auch ein deutscher Dichter jüdischen Blutes wie etwa Ludwig Fulda hätte wahrscheinlich alles in durchsichtige Klarheit aufgelöst. Er, dem wir ja gleichfalls manches anmutige Märchenspiel verdanken, hätte uns etwas gegeben, das in Vers und Form vielleicht noch sehr viel feiner geschliffen, graziöser und gefälliger gewesen wäre als Hauptmanns Werk, etwas, das zugleich auch den Gedankeninhalt der Dichtung in abstrakter, scharf intellektueller Klarheit bis ins kleinste herausgearbeitet hätte. Freuen wir uns neidlos dieser Art der Romanen und unserer deutschen Dichter jüdischen Stammes, schätzen und lieben wir sie als eine wertvolle, als eine unentbehrliche Ergänzung unserer Art! Aber schmäht gerade ihr „Völkischen" Gerhart Hauptmann nicht, weil er anders, weil er deutscher ist! Weil ihm gegeben ist jener Drang ins Unergründliche, jenes Faustische, das in wenigen deutschen Dichtungen so gärt wie in der „Versunkenen Glocke" und im Pippa-Märchen!

* * *

Wie beim „Hannele", so ist auch bei der „Versunkenen Glocke" bemerkenswert, wie Hauptmann die Technik des Naturalismus auch Dichtungen solcher Art dienstbar zu machen weiß. Wie überaus wirkungsvoll ist besonders auch hier wieder die schlesische Mundart, die der Dichter die alte Wittichen sprechen läßt, die Buschgroßmutter, in das Ganze verwebt! „Wer hätte gedacht, daß uns die blaue Blume aus einem Misthaufen wachsen werde" —

in diese höchst bezeichnenden Worte kleidete ein kluger Gegner des Naturalismus, der uns schon bekannte Wiener Ludwig Speidel, sein verblüfftes Entzücken über die „Versunkene Glocke". . . .

Es wird die Leser interessieren, daß das Glocken-Motiv Hauptmann durch sein ganzes Leben begleitet und immer von neuem sich seiner bemächtigt hat. In dem Kapitel „Das Lied von unserm Jahrhundert" gab ich schon einige Strophen jenes merkwürdigen Gedichtes vom „Gestorbenen Erz", in dem dies Motiv anklingt; hier möchte ich noch eine Strophe dieses Gedichtes einfügen. Hauptmann sagt da von der Glocke:

„Es geht, ein verlassener Armer,
Ihr Ton durch's öde Land,
Er predigt vom großen Erbarmer,
Den Gott aus dem Himmel gesandt."

In Hauptmanns „H e l i o s"dichtung, die leider ein Bruchstück geblieben ist — sie hat gleich so vielen Werken Hauptmanns den Kampf und den Ausgleich von sinnenfrohem, lebensbejahendem Heidentum und mitleidmildem Christentum zum Gegenstand und steht in ihrer mystischen Grundstimmung stark unter dem Einfluß des großen Belgiers Maeterlinck, der eben um jene Zeit, um die Mitte der neunziger Jahre herum, in Deutschland bekannt wurde — in diesem „Helios"fragment bricht der Glocken-Gedanke abermals durch: „Wer diese Glocken einmal gehört, der muß sie hören und wieder hören und vergeht in der Sehnsucht nach der Tiefe", in der, auf dem Meeresgrund, auch diese Glocken ruhen.

Auch im „Florian Geyer", im „Michael Kramer" und an anderen Stellen spricht Hauptmann von der Glocke, die ihm „mehr ist als die Kirche"; in den wohl nach Anregungen des Dichters selbst gezeichneten Illustrationen zum „Hannele" kehrt der Glocken-Gedanke gleichfalls wieder. In unserem Märchendrama selbst ist die Glocke g a n z w e s e n h a f t a u f g e f a ß t, als Leben gewordenes, richtendes und rächendes Werk:

„Es ruht eine Glocke im tiefen See
Unter Geröll und Steinen.
Sie will in die Höh',
Wo die Lichter des Tages scheinen . . .
. . . Die alte Glocke so seltsam lallt,
Als fülle Blut ihren Mund.
Sie rüttelt, sie lockert und hebt sich vom Grund.
O wehe, Du, wenn ihre Stimme Dir wieder schallt!"

Und dann:

„Hätt'st Du geseh'n, was ich da unten sah,
Als tief im See geschah, was nie geschah —
Als eines toten Weibes starre Hand
Die Glocke suchte und die Glocke fand;
Und wie die Glocke, kaum berührt, begann
Ein Donnerläuten, brausend himmelan
Und rastlos brüllend, einer Löwin gleich,
Nach ihrem Meister schrie durchs Bergbereich . . .
Hätt'st Du geseh'n, was ich da unten sah —
Was fragtest Du nach jenem Elschen da!"

* * *

Zu sagen bliebe schließlich noch, daß dieses Märchen, das das Weben deutschen Gebirgswaldes so stark und so innig gestaltet, dem Dichter fern von der Heimat erwachsen ist: in „des Südens sonniger Heimat". Dorthin hatte es, wie so oft an ernsten Wendepunkten seines Lebens, den Dichter gezogen, als der Unverstand der Massen ihm seine große Geyer-Hoffnung zuschanden geschlagen hatte. Wieder gaben ihm, diesmal an den blauen Ufern des Luganersees, die milden Lüfte des Südens Balsam und Genesung. Wir aber verdanken so dem Schlage, der den „Florian Geyer" und seinen Dichter tödlich treffen sollte, das schönste Märchendrama, das je dem deutschen Volke geschenkt wurde.

* * *

Als ich vor etlichen Jahren Hauptmann über eine Neueinstudierung seiner „Pippa" einige Worte schrieb, da antwortete mir der Dichter in einem längeren Briefe, der diese Sätze enthielt: „Anerkennung und Verständnis gerade mit diesem Werke zu finden und grade bei Ihnen zu finden, ist mir im hohen Grade wohltuend, denn ich habe Besseres kaum zu sagen. Dieses Mysterium im kleinen Rahmen bleibt unlöslich mit meinem Wesen verstrickt, so daß eine Ablehnung mich fast persönlich treffen muß."

Diese Worte zeigen uns, was mir Hauptmann oft auch mündlich bestätigt hat, daß ihm kaum eines seiner Werke so sehr ans Herz gewachsen ist wie sein Glashüttenmärchen „Und Pippa tanzt". Das Stück ist fast zehn Jahre später entstanden als die „Versunkene Glocke" — die erste Berliner Aufführung war im Jahre 1906 —,

es gehört aber nicht nur seines Märchenrahmens wegen, sondern auch innerlich zu ihr. Denn auch in der „Pippa", und hier noch sehr viel ernster und tiefer als in der „Versunkenen Glocke", macht Hauptmann den Versuch, über das tragische Erleben des Einzelmenschen und auch über große soziale und nationale Schicksalsfragen hinaus letzten Rätseln des Daseins nahezukommen.

Man kann über „Pippa" keine Abhandlung schreiben. Wenn irgendwo, so gilt hier Goethes Wort: „Wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht erjagen!" Wie man ein feinstes Gebilde der Glasbläserkunst unfehlbar zerbrechen müßte, wollte man es mit plumpem Finger befühlen und beklopfen, so würde man auch diesem Glashüttenmärchen seinen Duft und Schimmer nehmen, versuchte man es, an jede Szene die kritische Sonde zu legen, versuchte man es, das Nichtzuergründende und letzten Endes Unsagbare mit den groben Mitteln des Verstandes sich zu erschließen. Man kann dieses Märchen nur als Ganzes annehmen oder ablehnen. Mein Gefühl — ich brauche mit Absicht das Wort: Gefühl — bejaht gerade dieses Werk so bedingungslos, wie es nur wenige Werke Hauptmanns bejaht . . .

Keine tiefsinnigen Tüfteleien daher, wer oder was wohl der große „Fischblütige" sein mag, der — ähnlich dem Puppenspieler in Hauptmanns „Festspiel" — hinter der Szene agiert und seine Figuren hin- und herschiebt! Keine Reflexionen darüber, was der Dichter sich unter dem alten Wann vorgestellt hat, diesem Weisen, der würdig wäre, von Goethe, vom Goethe der „Wanderjahre" und des zweiten Teiles der „Faust"dichtung, erschaffen zu sein! — Daß der alte Huhn das Untermenschliche bedeutet, das wir alle einmal waren und das wir zum guten Teil alle noch sind, daß er das Tier- und Triebhafte im Menschen verkörpert, und daß in der kräftig-zarten Gestalt des Michel Hellriegel („Du bist aus dem Märchen und willst wieder hinein!") das Echteste und Sinnnigste Gestalt gewonnen hat, das auf dem Grunde der deutschen Seele schlummert, ihre Sehnsucht nach Schönheit und südlicher Schönheit zumal: das versteht auch der Einfältige, das versteht gerade der Einfältige! Vollends der robuste Fabrikdirektor bedarf keiner Randbemerkung! Und nun sehet, wie das alles sich in verlangendem Wirbeltanz dreht um Pippa, Rautendeleins südliche Schwester, um die Schönheit, das Bunte — um das Märchen! Sehet, wie dies in Schönheit schillernde Märchen sogar den Halbmenschen nach sich, an sich zieht, diesen Genossen und Bruder aller Urelemente, den alten

Huhn, bis er — in einer erschütternden Szene — an der tanzenden Schönheit stirbt, wie sie an ihm. Sehet, wie dieses Bunte, Lichte auch in der Brust des weißen und weisen Wann noch einmal die Flamme entzündet:

„O Eis auf meinem Scheitel, Eis in meinem Blut!
Du tauft hinweg vor einem jähen Hauch des Glücks!"

Wem ruft das nicht des alten Goethe ergreifendes kleines Suleika-Gedicht aus dem Westöstlichen Divan in die Erinnerung, jene Strophe:

„. . . . . Nur dies Herz, es ist von Dauer,
Schwillt in jugendlichstem Flor.
Unter Schnee und Nebelschauer
Rast ein Aetna Dir hervor!"

Immer wieder schimmern in der „Pippa" Durchblicke auf in Rätselhaftes, in Worte nicht zu Fassendes; es geistert von Stimmungen jenes „Zwischenzustandes, wo das Schemenhafte sich überall ins reale Leben mischt", wie in einem anderen Werke Hauptmanns, in „Gabriel Schillings Flucht", einmal sehr schön gesagt wird, von jener „hinter dieser sichtbaren verborgenen anderen Welt, die uns mitunter nahe ist bis zum Anklopfen".

Begreift man, daß ein Stück solcher Art gar nicht überdeutlich sein darf, daß es damit sein Bestes verlieren müßte, und daß es daher auch eine kritische Ueberbelichtung einfach nicht verträgt? Eine Ueberbelichtung, die sich, wie viele Autoren es unternommen haben, lang und breit mit der „Künstelei" dieser und der „Unwahrscheinlichkeit" jener Szene auseinandersetzt? Mit letzten Rätseln des Daseins wird eben der klügelnde Verstand allein doch nicht fertig. Nahe kommt ihnen nur das ahnende Schauen des Sehers und die Römer wußten schon, warum sie in dem Worte vates die Begriffe des Sehers und des Dichters zusammenfaßten. . . .

Man hat „Pippa" mit den Erzählungen E. Th. A. Hoffmanns verglichen, mit denen es in der Tat das Ineinanderfließen der Alltagswelt mit der Welt der Phantasie gemein haben mag — sonst aber gewiß nichts. Man hat die Symbolik des Stückes auch in Beziehung gebracht zu den Alterswerken Ibsens. Sicherlich liegen auch hier Vergleichsmöglichkeiten vor. Aber gerade solch Vergleich zeigt uns, daß der „große Magier aus dem Norden", dessen

Größe niemand ehrfurchtsvoller bewundern kann als ich, uns letzten Endes doch immer nur Symbole heraufbeschwört, während uns Hauptmann auch in seinen symbolisch gemeinten Gestalten lebendige Menschen gibt, Menschen, die wir auch als solche lieben müssen. „Ibsen ist linear, Hauptmann farbig", so hat Kerr den Unterschied zwischen beiden bei Gelegenheit glücklich auf eine seiner knappen Formeln zu bringen gesucht. . . .

* * *

Es ist manches in diesem Märchen von jener Sommernachtstraumstimmung, deren künstlerisches Einfangen von jeher Hauptmanns Sehnsucht war. Manches aber auch von einem nordischen Wintermärchen, wie es nur ein Dichter erfühlen und erschaffen konnte, der mit der Natur des heimatlichen Gebirges so innig verwachsen ist wie Gerhart Hauptmann. Will man die Grundstimmung der beiden letzten Akte des Pippamärchens voll verstehen, die Stimmung dieser „verschneiten Baude auf dem Kamm des Gebirges", so muß man wohl selbst einmal eine winterliche Sturmnacht dort erlebt haben, wo dem Dichter dieses Märchen geboren ist.

* * *

Die Pippadichtung ruft nach meinem Empfinden geradezu nach Musik — ist sie doch in vielen, vielen Szenen selbst schon Musik; besonders in solchen, in denen die Prosa ganz unmerklich übergeht in rhythmisch gehobene Sprache. Wie ich höre, steht eine Vertonung des Märchens jetzt unmittelbar bevor. Zum Leitgedanken müßte sie das wunderschöne Motiv vom Gondelschiffchen haben — „fahr hin, fahr hin, kleines Gondelschiffchen". Von jenem Gondelschiffchen, das Michel Hellriegel, das die deutsche Volksseele immer wieder in das blaue Wunderland der Träume trägt. Die Vorstellung dieses Gondelschiffchens spielt auch in des Dichters Schaffen selbst eine große Rolle. In manchem Zimmer seines Agnetendorfer Heims sieht der Besucher kleine Schiffsmodelle an der Decke hängen, deren sinnendes Betrachten Gerhart Hauptmann „über hyazinthene Meere" in jene Regionen führt, in denen er mehr sieht, „als eines Menschen Seele je erfassen kann". . . .

* * *

Im Gegensatz zum „Pippa"-Märchen ist die „Versunkene Glocke" schon vor einer Reihe von Jahren in Musik gesetzt worden.

Und nun zum Schluß noch einmal zurück zu dem vielberufenen „Sinn" der Dichtung! — Einer der Führer der „Symbolisten" aus den neunziger Jahren, Hans Landsberg, hatte in seiner bekannten Schrift „Los von Hauptmann" die in dieser Form abstruse Parole ausgegeben: „Wir wollen eine unverständliche Kunst, weil wir der gemeinverständlichen müde geworden sind." Als nun Hauptmann dem deutschen Volke sein „unverständliches" Glashüttenmärchen geschenkt hatte, da war man wiederum nicht zufrieden. Ich deutete schon an, daß alsbald ein großes Rätselraten anhub nach dem märchenhaft Vieldeutigen, das eben deshalb undeutbar ist. Damals hat Hauptmann sich — fast möchte ich sagen: leider — selbst dazu verstanden, in einer Preßunterredung so etwas wie eine Erläuterung zu seinem Märchenspiel zu geben. Einige Sätze aus dieser Unterredung, für deren Wortlaut Hauptmann nicht haftet, möchte ich zur Ergänzung dessen, was ich selbst eben über das Stück gesagt habe, hier abdrucken. Hauptmann sprach sich damals etwa so aus: „Ich wollte das Symbol der Schönheit in seiner Macht und Vergänglichkeit in den Mittelpunkt stellen und daß dieses Symbol sich für mich in glitzerndem, feinschillerndem, zerbrechlichem Glase symbolisiert, daß ich dieses Glashüttenmärchen schuf, das liegt eben an den Eindrücken, die ich von der Scholle empfing, auf der ich geboren bin, in der ich lebte und webte. . . .

In uns allen lebt etwas, nach dem sich unsere Seele sehnt, wir alle jagen nach etwas, was vor unserer Seele in schönen Farben und anmutigen Bewegungen hin und her tanzt. Dieses Etwas soll Pippa sein. Sie ist jene junge Schönheit, der alle nachjagen, in denen die Phantasie nicht ganz ausgerottet ist. Der Glashüttendirektor, der sie begehrt, träumt von Tizian, der alte Huhn ist eine urkräftige Natur, ein großer Künstler, ein brutaler Kerl, eine brutale Natur, und der junge Handwerksbursche Michel Hellriegel, er ist das Symbol für das, was in der deutschen Volksseele lebt. Er ist der Jüngling voll Naivität und schlichtem Humor, voll Hoffen und Sehnen, der Jüngling, der mit Humor sich in sein tragisches Schicksal ergibt, der aber seine Illusionen nicht verliert, in ihnen weiterlebt. Die rohe Kraft besiegt, wie so oft im Leben, auch in meinem Märchen die zarte Schönheit, und wie unter einer Sug-

gestion folgt Pippa dem heißen Verlangen Huhns und tanzt und tanzt, bis sie niedersinkt, bis sie zerbricht. Aber der Michel lebt, er ist es, der unserer Nation am nächsten liegt, er wird dem Schönheitsideal auch weiter nachjagen. Und die Schönheit, die, wie Pippa, sich vor der Menge preisgeben und tanzen muß, sie wird von der Menge erschlagen, wie Pippa von dem alten Kraftmenschen Huhn. Und Wann, den ich als mystische Persönlichkeit bezeichnet habe, er, der Greis, der einsam in den Bergen der Wissenschaft lebt, der abgeklärt auf Dinge und Menschen herniederblickt, er, der Weise, der die Tiefen der Erde kennt und die Tiefen der Menschen erkennt, auch er hat noch Freude an Jugend und Schönheit, er nimmt sie schützend auf, allein er kann sie nicht retten, da die rohe Kraft die Schönheit in den Tod hineintanzen läßt. . . . Ja, was schwebte mir nicht alles vor! Ich dachte an eine Vermählung des deutschen Genius in Gestalt des Michel mit dem Ideal südländischer Schönheit, wie es sich in Pippa verkörpert. . . . . Mit Verstandesklügeleien wollte ich und können wohl auch andere meiner Märchendichtung nicht beikommen; was ich empfand, was mir vorschwebte, was meine Phantasie mir vorgaukelte an Märchenzauber und Schönheitssehnen, was meine Seele gefangen nahm, das habe ich zum Ausdruck bringen wollen; das Aeußere hat mich nicht berührt und berührt mich nicht. Nur was in meinem Innern festgewurzelt war, davon wollte ich mich befreien, von ihm wollte ich mich, da ich meine Dichtung schrieb, freimachen, nicht durch kühle Reflexionen, sondern dadurch, daß ich alles in bunten Farben, in lichten Bildern im Banne des Schönheitsideals schillernd aufsteigen ließ, was in mir lebte. Nun ist mein Traum zur Wirklichkeit geworden, und das macht mein Glück aus; vielleicht wird man einst meinen Traum, mein Glück ganz verstehen, vielleicht wird gerade die deutsche Volksseele erfassen, was ich besonders mit der Gestalt des Michel symbolisieren wollte."

17. Reife Früchte

Es lag von Anfang an im Plane dieser Arbeit, dem Leser vornehmlich Hauptmanns Werdezeit lebendig zu machen, die Zeit etwa bis zur Jahrhundertwende. Denn der jungen Generation, der die imperialistische Epoche unmittelbar vor dem Weltkrieg, der Weltkrieg selbst und das durch ihn eingeleitete Zeitalter der Revolutionen die bestimmenden Eindrücke gegeben haben — dieser jungen Generation sind die letzten zwanzig Jahre des neunzehnten Jahrhunderts mit ihren sozialen, politischen und künstlerischen Kämpfen heute mehr oder weniger eine versunkene Welt. „Es kam ein neues Geschlecht auf in Egypten, das wußte nichts mehr von Josef und seinen Brüdern." . . . Deshalb lohnte es vielleicht immerhin der Mühe, diese versunkene Welt, wenn auch nur im Rahmen eines Dichterlebens einmal wieder heraufzubeschwören.

Die Selbstbeschränkung auf Hauptmanns Werdezeit bedingt es, daß das vorliegende Buch dem Sein und Wirken des reifen Mannes nicht so gerecht werden kann, wie dies Sein und Wirken es an sich verdiente. Vielleicht hat die Beschränkung des Buches auf den werdenden Hauptmann aber auch ihr Gutes: zu dem Hauptmann der letztverflossenen zwei Jahrzehnte, zu dem Hauptmann des zwanzigsten Jahrhunderts, fehlt uns noch der geschichtliche Abstand, der es uns erlaubte, dem, was er uns in dieser Zeit gewesen ist und geschenkt hat, so gerecht zu werden wie seiner Jugend und seinem frühen Mannesalter. Zudem steht Gerhart Hauptmann — und wir hoffen von ganzem Herzen: noch lange, lange! — heute noch mitten unter uns, und gerade die letzten Jahre haben uns den Dichter von neuen überraschenden Seiten kennen gelehrt. Ich denke da vornehmlich an den „Ketzer von Soana", an „Anna" und an die beiden Altersdramen des Dichters „Der weiße Heiland" und „Indipohdi", die uns im Schauplatz wie in ihrem Gehalt an Stimmung und Gedanken ganz neue Welten erschließen.

Zu dem allen endgültig sich aussprechen ist es heute noch zu früh. . . .

So begnüge ich mich denn in diesem Kapitel damit, gleichsam im Fluge, einen Ueberblick über Hauptmanns reiches dramatisches Schaffen in den letzten zwanzig Jahren zu geben, soweit nicht einzelne Werke aus dieser Periode, wie „Pippa", „Schluck und Jau",

„Die Jungfern vom Bischofsberg" und „Peter Brauer" schon in anderem Zusammenhange gewürdigt worden sind.

Vorher aber noch ein Wort über ein seltsames Stück, das im gleichen Jahre entstanden ist wie die „Versunkene Glocke", 1896, und zwar noch vor ihr, das Hauptmann aber erst neun Jahre später veröffentlicht hat; ich meine „Elga".

Diese „Sechs Szenen" verdanken wir dem Grillparzerpreis, den Hauptmann, wie wir wissen, als Anerkennung für sein „Hannele" erhielt. Jene Ehrung erreichte den Dichter am 15. Januar 1896, wenige Tage nach der Theaterkatastrophe des „Florian Geyer"; sie führte Hauptmann zur Beschäftigung mit Grillparzer selbst und so stieß er auch auf dessen im Jahre 1828 entstandene Novelle „Das Kloster von Sendomir". Der düstere Stoff der Novelle packte den Dichter mächtig und so entstand in weniger als drei Tagen in einem großen Rausch des Schaffens das Traumbild seiner „Elga".

Die Szenen der „Elga", so wenig sie nach dem Urteil der zünftigen Kritik zu einem schulgerechten Drama ausgereift sind, gehören nach meinem Empfinden zu dem Stärksten und Einheitlichsten, was Hauptmann je geschaffen hat. Selten ist die holde Teufelin im Weibe, der Vampyr in ihm, der lächelnd und tändelnd dem Manne das Blut aussaugt, so lebendig gemacht worden wie hier von Hauptmann. Die Stimmungsgewalt, die über diesem Notturno liegt, diese aus slavischer Sinnlichkeit, slavischer Breite und slavischem Fatalismus merkwürdig gemischte Luft, die von der ersten Szene an schon durchzittert ist von der Ahnung der auf leiser Sohle nahenden Katastrophe: das alles hat die zwingende Macht einer starken Melodie. Mag immerhin das Einspannen der Handlung in den Rahmen eines Traumes zu sehr nach altem Theaterbrauch schmecken: was verschlägt das gegen die souveräne Art, in der hier Hauptmann einen verstaubten und vermoderten Stoff mit frischem Leben erfüllt, wie er etwas ganz Eigenes aus ihm gemacht, wie er seine Dichtung weit über das Vorbild hinausgehoben hat! —

* * *

Gleichfalls noch in die zweite Hälfte der neunziger Jahre, in das Jahr 1898, fällt die Entstehung des Fragmentes „Ein Hirtenlied". Was davon vorliegt (in die Jubiläumsausgabe der Gesammelten Werke ist das Fragment leider nicht auf-

genommen), läßt den Leser tief bedauern, daß die Dichtung nicht über ihr Vorspiel hinausgediehen ist.

Die Grundstimmung dieses Vorspiels ist ähnlich wie die der „Versunkenen Glocke": wieder ist es der Künstler, der hin- und hergeworfen wird zwischen Erdenweh und Himmelssehnsucht. Ganz an das „Prometheidenlos" gemahnt dieser aus tiefster Qual aufgellende Schrei des Dichters:

„Aus Blasen, gift'gen Dämpfen — was weiß ich —
Hör, wie sie tost, die Stadt, die mich begräbt,
Mich und mein reines Licht. . . .
— — — — — — — — —
Durch abgelegne Gassen muß ich schleichen,
In Keller kriechen, die nach Fusel duften,
Muß Speise schlingen, die mich ekelt, muß
Gestank, verdorbne Dünste in mich atmen.
Dort, wo die Pest des Lasters ewig frißt,
Verworfenheit Gott schändet, wo der Mensch,
Ein viehisch Zerrbild, sich im Schlamme wälzt,
Ist meine Wohnung, dorthin führt mein Weg.
— — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — Ein Labyrinth
Umgibt auch diese Stadt, darin ich nun
Seit zwanzig schweren, leeren Jahren irre.
Die Gänge sind von scharfem Qualm erfüllt.
Hier gleicht die Nacht dem Tag, der Tag der Nacht.
Hier sind der Schrei der Lust, der Schrei des Wehs
Zwei Brüder: Zwillingsbrüder! Mehr als das:
Ganz eins sind beide, unzertrennlich eins!
Und immer gellt der eine, gleiche Schrei
Gehetzter Kreatur! Schlaf ist nicht Schlaf!
Wachen nicht Wachen! Und der Friede ist
Ein altes totes Wort, das nicht mehr gilt."

Fort aus solchem Graus, nach der reinen leichten Luft der Höhe verlangt es den Dichter und wild hadert er mit seinem Gott, der ihn gefesselt hält an die Schwere dieser Welt:

„Das Brot, das in dem Kot der Straße liegt,
Ist mir zum Ekel. Bücke sich wer will,
Es aufzuheben! Weiß mir Gott im Himmel
Nicht reinere Speise, meid' ich seinen Tisch.
Wo hat ihm einer treu wie ich gedient?

Ich hab ihm rein bewahrt die reine Flamme.
Warum versagt er mir das heilige Oel?
Mit Talg von Schweinen mag ich sie nicht nähren!"

Wunderbar ist im „Hirtenlied" die Verwandlung des Künstlers in die Gestalt seiner Phantasie, das Zusammenwachsen von Dichter und Werk empfunden.

Das Hirtenmotiv selbst klingt bei Hauptmann, ähnlich wie das Glockenmotiv, immer wieder auf: so in den Betrachtungen des „Griechischen Frühlings", so besonders im „Ketzer von Soana".

* * *

Unwiderstehlich zieht es den Dichter des Mitleids nach dem Höhenflug der „Versunkenen Glocke" und des „Hirtenliedes" wieder zu dem Menschen und seiner Qual. Aus Himmelsschönheit zum Erdenweh. So entsteht, gleichfalls noch im Jahre 1898, „Fuhrmann Henschel".

Dieses Drama zeigt uns in erschütternder Konsequenz, wie ein einfacher, im tätigen Leben kraftvoller und willensstarker Mann in ein Schicksal verstrickt wird, das stärker ist als er, und dessen Fäden sein schlichter Verstand nicht zu entwirren vermag. Entwurzelt sinkt der starke Baum um.

Wie rein dramatisch angesehen neben dem „Friedensfest" und den „Einsamen Menschen" diese Fuhrmannstragödie zu den geschlossensten und stärksten Dramen Hauptmanns gehört, so sucht sie auch an Vertiefung der Charaktere fast aller in ihr auftretenden Personen, auch der sogenannten Nebenfiguren, ihresgleichen unter den Werken selbst dieses Dichters. Was im „Fuhrmann Henschel" das Genie — gerade hier brauche ich das starke Wort mit voller Absicht — vollbracht hat nicht an kühler Beobachtung und getreuer Wiedergabe des Lebens (das hätte zur Not auch ein fleißiges Talent erreicht!), sondern an völligem Aufgehen in den von ihm geschaffenen Menschen: das ist groß! Dieser Fuhrmann selbst, diese Hanne Schäl, dieser schon ein wenig vertrottelte Wermelskirch, diese Franziska, das kokette Luderchen, dieser Windhund von einem Kellner: sie alle und die ganze Luft, die wir in diesen engen Küchen und Schenkstuben atmen, das kann unter den Lebenden nur Gerhart Hauptmann!

Der „Fuhrmann Henschel" ist vielleicht die beste mit den Mitteln naturalistischer Technik gestaltete psychologische Tragödie, die wir haben. Der „Fuhrmann Henschel" ist die klassische moderne Schicksalstragödie.

Was über den Schauplatz des Stückes und über die von Hauptmann hier mit Meisterschaft zum Leben erweckten Jugendeindrücke zu sagen ist, über diesen in allen seinen kleinen sozialen Schichtungen und Verkettungen sinnkräftig vor uns hingestellten Gasthof zur Krone, das möge der Leser im dritten Kapitel dieser Schrift nachschlagen.

* * *

Fünf Jahre nach dem „Fuhrmann Henschel", 1903, schreibt Hauptmann „Rose Bernd"; ich rücke das Stück hier ein, da es gleichfalls ein Drama unter armen Leuten ist. Wieder wird, wie im „Fuhrmann Henschel", jemand „schlecht — bloß er kann nischt derfier". Wir erleben, wie Rose Bernd, ein Landmädchen voll Saft und Kraft gleich Hanne Schäl, doch ganz ohne die rohe Verschlagenheit und die brutale Ellbogenhärte dieser Magd, die um jeden Preis zur Herrin werden will, — wir erleben, wie Rose Bernd zur Kindesmörderin wird und doch im Innersten so rein bleibt wie zuvor. Der Dichter, der alles versteht, verzeiht alles. Denn auch hier waltet ein Schicksal, das mächtiger ist als der Mensch, auch hier sind Verkettungen, deren der einfache Sinn nicht Herr zu werden weiß, auch hier steht im Hintergrunde „der große Fischblütige", der sein Spiel mit uns treibt, so daß uns alle Fragen nach „Schuld" oder „Unschuld" auf den Lippen ersterben. . . .

Und auch hier wieder stärkste Vollendung in der Menschenzeichnung: der lebenskräftige und sinnenhungrige Flamm, sein durch Siechtum nicht verhärtetes, sondern zu verstehender Milde gereiftes Weib, der alles verzeihende fromme Buchbinder August Keil (auch er ist Herrnhuter!), Streckmann, der selbst von dunklen Trieben gepeitschte Verführer und Erpresser: wie erlebt und deshalb wie lebendig stehen sie alle vor uns!

Hinzugefügt mag noch sein, daß Hauptmann zu diesem, auch dramatisch wieder meisterlich aufgebauten großen Mitleidsgedicht angeregt wurde durch eine Verhandlung am Hirschberger Schwurgericht, an der er — am 15. April 1903 — selbst als Geschworener teilgenommen hatte. Nicht zum wenigsten seinem Einfluß wird es zuzuschreiben gewesen sein, daß die des Kindesmordes und des Meineids angeklagte Landarbeiterin freigesprochen wurde. . . .

Eine Welle von tief-menschlichem Mitleiden und von gütiger Nächstenliebe durchflutet auch dieses und gerade dieses Werk Hauptmanns. Hat Zola das Kunstwerk ein Stück Welt genannt,

gesehen durch ein Temperament, so kann man diese Begriffsbestimmung für Hauptmann im allgemeinen und für seine „Rose Berndt" im besonderen so wenden: sein Kunstwerk ist ein Stück Welt, gesehen mit den Augen der Liebe und des Mitleids!

* * *

Wie Rose Berndt zur Kindesmörderin wird ohne das, was man gemeinhin Schuld nennt, so wird auch die Frau Jette des Maurerpoliers John in den, 1910 entstandenen, „Ratten" zur Verbrecherin, ohne darum schlecht zu werden. Sie wird zur Verbrecherin aus dem Urverlangen des Weibes nach dem Kinde. Und ihr Bruder wird zum Mörder aus Liebe zu seiner Schwester. Die einen sind zu Dirnen geworden, andere zu Zuhältern. Ueberall soziale Bedingtheit, vererbte Anlage, Verstrickung, Schicksal. . . .

Die „Ratten" nehmen — das fühlt man ganz erst heute, ein Dutzend Jahre nach ihrer Entstehung — in ihrer Art eine ähnliche Sonderstellung unter den Werken Hauptmanns ein wie der „Florian Geyer". Gleich diesem und anderen Stücken Hauptmanns bedürfen auch die „Ratten" eines gewissen Abstandes, will man ihnen voll gerecht werden. Zunächst fühlt man sich geängstigt, fühlt man sich fast erdrückt von der Ueberfülle des hier aufgehäuften Stoffes. Aus dem, was Hauptmann in dieser Tragikomödie verschwenderisch vor uns ausstreut, hätte ein haushälterischer Dutzenddichter mit leichter Mühe mindestens zwei Tragödien und vier Komödien hergestellt und wäre dabei immer noch groß gewesen unter seinesgleichen. Handlungen und Nebenhandlungen wirren sich in diesem Stück scheinbar unlöslich durcheinander — und sind doch, nimmt man nur jenen Abstand zu dem Bilde, von dem ich eben sprach, alle aufs sinnvollste ineinander verknüpft.

Hier hat Hauptmann in einer Berliner Mietskaserne — früher war sie sogar eine richtige Kaserne — eine ganze Stadt mit all dem Auf und Ab, mit all dem Hin und Her ihrer sozialen Strömungen und Unterströmungen, er hat in dieser Mietskaserne eine ganze Zeit lebendig gemacht! „Kein anderer hat," so sagt Kerr sehr zutreffend, „einen Polizeibericht so zur Tragödie, ein Stadtbild so zum Drama werden lassen. Man fühlt das Getriebe einer ganzen hinteren Siedlungswelt mit Kasernen, Treppenfluren, Höfen, Küchenspinden; mit Dunst, schmieriger Moral, Dreck; mit Untragischem in der Tragik; ein quängeldes Schmatzen, eine nüchterne

Misere mit Lysolahnungen; mit Ziehkindern; wo noch der Tod ein skrophulöses Draufgehen ist. Das Dasein eine Unannehmlichkeit, ein Geplärr, ein Gezänk; das Hofwohnungsglück was Ekelhaftes; ein Gewimmel der Niedrigkeit, ohne Pathos; nicht Dunkel, sondern knauseriges Licht; nicht Jammer, nur Mißlagen ohne Gefühlskraft. . . . Ein Rascheln. Hin- und Herfahren. Mit Gequarr, Geschacher, Geklatsch, mit Heimlichkeit, Geschlechtstrieb, Hinabgesunkenheit, Verzweiflung. . . . Mit Kriminalität, schlechter Lüftung, Groschenjagd, Angeberei, Belauern, erbärmlicher Poplichkeit. . . . Alles ein Sinken und Steigen; krabbelt vorwärts; rutscht ab, erstickt, wird totgebissen, oder macht Hochzeit."

Ja — dieses Haus selbst schon ist das Symbol für die, die es bewohnen. Das empfindet dunkel auch John, der Maurerpolier: „Horchen's ma, wie det knackt, wie Putz hinter de Tapete runterjeschoddert kommt! Allens is hier morsch, allens faules Holz! Allens unterminiert, von Unjeziefer, von Ratten und Mäusen zerfressen! Allens schwankt! Allens kann jeden Ojenblick bis in Keller durchbrechen" . . .

Die lebendigen Menschen *quellen* in diesem Stück dem Dichter geradezu aus dem Hirn und dem Herzen hervor: da ist dieser Quaquaro, Vizewirt und Polizeispitzel; er tritt nur zwei oder dreimal auf — aber noch ehe er einen einzigen Satz zu Ende gesprochen hat, fühlen wir: der ist echtestes Berlin! Und ein leider auch heute noch keineswegs totes Berlin! Oder nehmt diese Frau Sidonie Knobbe, deren Namen schon die Luft eines gewissen Berlin atmet. Halbweltlerin dritten Ranges, aber durch Geburt und Nachkommenschaft in Beziehungen zu hohen und höchsten Kreisen; so erzählt sie wenigstens, in einer prachtvoll echten Szene; vielleicht glaubt sie auch selbst halb und halb an diese Grafengeschichten; vielleicht ist sogar irgend etwas Wahres daran: es ist sehr fein von dem Dichter, daß er das im Dunkeln läßt. Alles in allem ist diese Frau Sidonie Knobbe ein Musterbeispiel aus Forells Vorlesungen über Psychopathologie. . . .

Und da ist dieses Dienstmädchen Pauline von Piperkarka, herabgekommener polnischer Adel, der Frau John ihr neugeborenes Kind abnimmt, um es für ihr eigenes auszugeben. Wie dann aber in der Piperkarka selbst plötzlich das Muttergefühl erwacht, wie sie in besinnungsloser Verzweiflung weinend, schreiend und unter hysterischen Drohungen ihr Kind zurückverlangt — „trefft wen trefft!" —: das hat Hauptmann wieder mit seiner alten, in allem

Seelischem fast visionären Treffsicherheit hingeworfen. Oder nehmt diesen Zuhälter Bruno Mechelke, der schließlich zum Mörder der Piperkarka wird. Ein Tier, gewiß! Und dennoch: wie dieser Dichter jede Kreatur, auch die letzte noch, liebt, so findet er auch *in Diesem* noch menschliche Züge und weiß sie uns nahezubringen! Denkt nur an die Abschiedsszene zwischen Bruno und der Schwester, wie er ihr da zum Andenken ein glückbringendes Hufeisen auf den Tisch legt. . . . Und dann Harro Hassenreuter, Theaterdirektor a. D. und Besitzer eines Verleihgeschäftes für Maskengarderobe, dieses prachtvolle Gemisch aus Schmierenpathos und Gutmütigkeit, aus Salbung, Pfiffigkeit und angejahrter Verliebtheit! Sein Urbild ist, wie wir schon wissen, Hauptmanns einstiger dramatischer Sprachlehrer Heßler.

Und immer neue Gestalten quellen in der Erinnerung hervor: so dieser vor der Gottesgelahrsamkeit geflüchtete und jetzt theaterbeflissene Jüngling Erich Spitta, so sein fromm-einfältiger, aber noch mehr einfältiger als frommer Vater, der Pastor aus der Uckermark. Und endlich sie selbst, Frau Jette John, diese einfache Maurersfrau, in die Hauptmann doch alle Tragik des Weibschicksals gelegt hat. Der ahnungslose Hassenreuter nennt sie zwar nur *ironisch* eine „tragische Muse" — sie *ist* das aber in des Wortes tiefster und innerster Bedeutung. Mit Recht hat von ihr Siegfried Jacobsohn einmal gesagt, sie sei wert, dereinst zu den tragischen Frauengestalten der Weltliteratur gerechnet zu werden.

Einzelne Szenen prägen sich für alle Zeiten dem Gedächtnis ein — besonders nach so meisterhaften Aufführungen, wie sie das Berliner Volksbühnenhaus in diesem Hauptmannjahr geboten hat. Unvergeßlich ist vor allem der Schluß des dritten Aktes, wo das von zwei, drei Frauen heiß umstrittene Kind sich allen weiteren Widerwärtigkeiten durch einen geräuschlosen Tod entzieht. —

Es mag richtig sein, was so ein ausgezeichneter Kenner der Berliner Mundart wie Jacobsohn behauptet, daß Hauptmann diese Mundart weder im Tonfall noch im Rhythmus auch nur annähernd so gut beherrscht wie sein heimisches Schlesisch. Ebenso richtig ist aber auch des gleichen Kritikers Gesamturteil über die „Ratten": „Wer außer Hauptmann könnte so etwas erfinden! Den Blick hat keiner, die Hand hat keiner, das Herz und den Mut hat keiner — keiner, der heute lebt!"

* * *

Der vor etwa zweiundzwanzig Jahren entstandene „Michael Kramer“ ist das unter Hauptmanns Werken, in dem das Tragische zum höchsten und reinsten Pathos gesteigert ist. Sein Thema: die große Läuterung durch den Tod, der auch das Kleinste und das Menschlich-Allzumenschlichste ins Weihevolle hebt.

Ueber Vater und Sohn Kramer liegt die Tragik des Körperlich-Minderwertigen, eine Form des Tragischen, die Hauptmann besonders tief empfindet und deren Auswirkungen ins Seelische er nachzufühlen vermag wie keiner. Aber die Wirkung dieser Tragik ist bei Vater und Sohn ganz verschieden: den Vater reißt sie empor über das Alltägliche, sie strafft seinen Willen, sie stählt in ihm das Bewußtsein der Pflicht, sie macht ihn zum reinen und starken Menschen. Den Sohn aber, Maler wie der Vater, doch von genialer Schwungkraft, wo dieser in heißer Mühe, und letzten Endes doch wohl vergeblich um das Höchste in der Kunst ringen und immer wieder ringen muß — den Sohn verbittert und verstockt seine Häßlichkeit, sie zerreißt und zerquält ihn, sie macht ihn unglücklich und — hier darf ich das Wort brauchen — schlecht. Angefressen nicht nur, nein: durchgefault bis ins Mark. So erwächst der Konflikt, der seinen Höhepunkt erreicht in jenem großen Gegenüber am Schlusse des zweiten Aktes. Noch einmal fleht, noch einmal bettelt hier der Vater um das Vertrauen, um die Liebe Arnolds. Einen stummen Augenblick lang scheint bei dem Sohn das tiefverschüttete Gute durchbrechen zu wollen. Nur einen Augenblick lang. Doch er bleibt verhärtet, unwahrhaftig, trotzig. Da schaudert's den Vater: „Du bist nicht mein Sohn! — Du kannst nicht mein Sohn sein! Geh! Geh! Mich ekelt's! Du ekelst mich an!“

In tiefste Weihe gehüllt ist der letzte Akt. Er zeigt uns Michael Kramer an der Leiche des Sohnes, den eine dumme Frauenzimmergeschichte in den Tod getrieben hat — seine Gier nach einem Schenkenmädel, das den Mißgestalteten verabscheut und deren muskelstarke aber gehirnschwache Verehrer ihn durch blöde Hänseleien — diese Szenen sind wieder Kabinettstücke naturalistischer Kleinkunst — zur Verzweiflung gebracht haben. „Grausame Bestien sind doch die Menschen!“ — Der tote Sohn, der häßliche Marabu, wächst dem Vater, der oft so etwas wie sein Schulmeister war, ins Erhabene: „Ich bin zusammengeschrumpft. Ich bin ganz erbärmlich vor ihm geworden. Ich sehe zu diesem Jungen hinauf, als wenn er mein ältester Ahnherr wäre. . . . Wenn erst

das Große ins Leben tritt, dann ist alles Kleine wie weggefegt. Das Kleine trennt, das Große, das eint. Der Tod ist immer das Große. Der Tod und die Liebe. Der Tod weist ins Erhabene hinaus."

Ueber die Tragödie sind, tief leuchtenden Steinen gleich, viele schöne Gedanken ausgestreut. Ein alter Schüler begehrt Kramers Christusbild zu sehen, das große Werk seines Lebens. Dieser wehrt unwillig ab: „Es muß doch was da sein, eh' man was zeigt", ein Wort, das jedem Künstler ins Herz geschrieben sein sollte. Zu großem Werk braucht man, sagt Kramer: „einsame Stunden, einsame Tage, einsame Jahre. . . . Da muß man sich täglich heiligen. . . . Nichts Gemeines darf da am Künstler und in ihm sein. . . . Das Eigene, das Echte, Tiefe und Kräftige, das wird nur in Einsiedeleien geboren. Der Künstler ist immer der wahre Einsiedler. . . . Kunst ist Religion."

Tief ist auch das Wort Kramers über die Sprache: „Sehen Sie, das ist mit den Worten so: sie werden auch nur zuzeiten lebendig, im Alltagsleben bleiben sie tot."

Wie schön ist auch der Satz: „Warum bluten die Herzen und schlagen zugleich? Das kommt, weil sie lieben müssen!"

Und dann, nach den vorhin schon gegebenen, noch diese Worte über den Tod: „Der Tod ist mild wie die Liebe. Der Tod ist die mildeste Form des Lebens: der ewigen Liebe Meisterstück."

Mit einem düsternen Fragezeichen entläßt uns am Ende der Dichter: „Wo sollen wir landen? Wo treiben wir hin? Wir Kleinen, im Ungeheueren verlassen? . . . Von irdischen Festen ist es nichts; der Himmel der Pfaffen ist es nicht. Das ist es nicht und jenes ist es nicht. Aber was — was wird es wohl sein am Ende?"

So wächst die Tragödie Michael Kramers, dessen Urbild wir aus Hauptmanns Breslauer Zeit kennen, weit über alles persönliche Erleben und Erinnern sich aus zu einem Hohenlied reinsten und edelsten, von den Schlacken des Alltäglichen geläuterten Menschentums. Dieses Werk wäscht uns den Schmutz aus der Seele, wie ein Bad uns den Schmutz vom Körper spült. Diesem Großen und Bleibenden gegenüber, das wir der Tragödie verdanken, verschwinden völlig jene kleinen technischen Notbehelfe, besonders im dritten Akte, von denen die Kritik so viel Wesens gemacht hat. Der Dichter hat sie gewiß nur deshalb nicht ausgemerzt, weil all'

seine Herzenskraft gerichtet war auf das Seelische in dieser großen Tragödie der Seelen. . . .

* * *

Das in zarten Farben verschwimmende Seestück „Gabriel Schillings Flucht" hat Hauptmann im Jahre 1906 geschrieben. Er hat es aber erst sechs Jahre später veröffentlicht. Dem ersten Drucke schickte der Dichter eine Bemerkung voraus, in der es heißt: „. . . Ich habe die Aufführung mehr gescheut als gewünscht; deshalb ist sie unterblieben. Heute würde ich das Werk nicht auf den Hasardtisch einer Premiere legen mögen. Es ist keine Angelegenheit für das große Publikum, sondern für die reine Passivität und Innerlichkeit eines kleinen Kreises. Einmalige Aufführung, vollkommenster Art, im intimsten Theaterraum, ist mein unerfüllbarer Wunsch."

Diese Sätze zeigen, wie sehr dem Dichter, neben seiner „Pippa", gerade dies Stück ans Herz gewachsen ist. Im übrigen wurde Hauptmanns „unerfüllbarer" Wunsch doch erfüllt: er hat sein Stück nicht auf den Hasardtisch einer Premiere zu legen brauchen — es ist vielmehr im Sommer 1912 zunächst in drei Aufführungen in dem kleinen Goethetheater in Lauchstädt vor geladenen Gästen gespielt worden. Von den erlesensten Schauspielern Deutschlands und ganz in dem Rahmen, den der Dichter erträumt hatte. Erst nachdem das Stück in der Weltabgeschiedenheit des friedlichen Thüringer Landstädtchens die Feuerprobe bestanden hatte, gab der Dichter es auch für die Bühnen der Großstädte frei.

Was ist es mit diesem seltsamen Meerstück? Im Thema erinnert es stark an die „Einsamen Menschen", ein wenig auch an die „Versunkene Glocke". Wieder steht ein haltloser Mann zwischen zwei Frauen, wieder weiß er schließlich keinen Ausweg als den Tod in den Fluten. Aber ich kann mir nicht helfen: vermag ich für den neurasthenischen Johannes Vockerath der „Einsamen Menschen" immerhin noch Sympathie aufzubringen, so erscheint mir sein Vetter Schilling nur noch wie ein Waschlappen, dessen freiwilliger Tod nicht jene tragische Erschütterung hervorruft wie in überwältigender Stärke z. B. auch das Ende Henschels, des Fuhrmanns. Ich werde die Empfindung nicht los: warum in aller Welt nimmt Schilling den Kampf gegen diese beiden fürchterlichen Weibsbilder, die ihn da zwicken und zwacken, denn nicht noch einmal auf? Warum folgt er nicht wenigstens der Einladung seines Freundes Professor Mäurer zu einer Reise nach Griechenland und

legt so zunächst einmal ein paar Meere zwischen sich und die beiden Hyänen? Antwort: weil schwere Krankheit seit Jahren schon sein Nervensystem zerrüttet, seine Widerstandskraft zermürbt hat. Bedeutet aber der Zufall einer Zuckerharnruhr oder an was Gabriel Schilling nun sonst leiden mag, wirklich jene zwingende Tragik, die allein das Wesen des Tragischen ausmacht, jenes Unentrinnbare, vor dem wir uns in stiller Ehrfurcht beugen müssen?

So habe ich zu der Person dieses wenig heldenhaften Helden niemals ein rechtes Verhältnis finden können. Er trägt übrigens — ohne daß man die beiden Gestalten identifizieren darf — manche Züge von dem Maler Hugo Ernst Schmidt, den wir als Hauptmanns Jugendfreund kennengelernt haben und dem auch der „Michael Kramer" gewidmet ist.

Neben Schilling dann jene beiden Frauen, die um seine Seele — und um seinen Leib — raufen, diese ordinär keifende deutsche Ehefrau, die auf ihrem Schein besteht, und diese von Zigarettendunst umwitterte russisch-jüdische Caféhausintellektuelle, mit dem Gesicht von „wächserner Blässe", Schillings Geliebte. Beide Frauen stehen in packender Lebenswahrheit vor uns. Sie sind mit dem Scharfblick eines Hasses — möchte ich fast sagen — gesehen, den wir sonst bei Hauptmann nicht kennen. Mit einem fast an Strindberg erinnernden Weiberhaß, wie ihn, nebenbei, auch das Motto der Buchausgabe atmet. Hier ist nichts mehr von jener lächelnden Güte, mit der Hauptmann etwa die entsprechenden zwei Frauengestalten der „Einsamen Menschen" geschildert hat.

Mit viel freundlicher Liebe ist dagegen die famose Lucie Heil gezeichnet, dieses sommerfrohe Weib mit seiner frischen Sinnenlust und seiner klugen Menschlichkeit; ebenso stark und klar wirkt der Bildhauer Professor Mäurer. Auch Nebengestalten wie das russische Fräulein Majakin und einige der Inselbewohner hat der Dichter mit wenigen Strichen wieder trefflich hingeworfen. —

Als Ganzes gesehen ist gerade dies Stück voll feinster und zartester Reize. Es ist in so ganz besonderer Weise „Hauptmännisch", daß man Hauptmanns keusche Liebe zu eben dieser Dichtung vollauf versteht. Das Schönste ist auch hier wieder und hier besonders jenes Unwägbare, jenes Unaussprechliche, das das Stück durchschimmert; es sind die überall leise mitschwingenden Neben- und Untertöne, die bald starkes Gefühl, bald sanft-wehmütige Lyrik durchzittert. Mit einem Wort: wieder ist es der

Hauch, der über den Dingen liegt, der das Besondere, das Nichtnachzuahmende der Dichtung ausmacht — dieses ganz leichte Vibrieren in den Stimmungen, dieses Schwebende, dieses kaum gefühlte Schwanken in den Beziehungen der sechs, acht Menschen zueinander. Vor allem aber: dieser wundervoll lichte und reine Ostseeglanz, dieser kräftige Salzgeschmack des Meeres, den wir körperlich auf der Zunge zu spüren meinen! Schwache Naturen mögen ihm erliegen; der Starke aber entsteigt dieser Stimmung neugeboren, wie er den Fluten des Meeres selbst entsteigt: „dort stammen wir her, dort gehören wir hin. . . ."

Auch dem Dichter erwächst so Jahr um Jahr aus Meeresluft und Meeresflut neue Kraft. Hiddensoe, Hiddensoe. . . .

* * *

Mit Ausnahme des „Festspiels", das Hauptmann im Jahre 1913 zur Erinnerung an die Befreiungskriege geschrieben hat und über das erst im Schlußkapitel dieses Buches einiges gesagt werden soll, führen alle Stücke Hauptmanns, über die bisher noch nicht gesprochen wurde, weit aus der Gegenwart fort. „Griselda", im Februar 1909 zuerst aufgeführt, behandelt einen Sagenstoff, der vom 13. Jahrhundert an bis ins 19. hinein die Dichter immer wieder gereizt hat: in Italien (Boccaccio) wie in den skandinavischen Ländern, in England und Rußland wie in Böhmen und Deutschland. Es ist die Geschichte von dem in allem Glanz gräflicher Lebensführung frisch und voll sinnlicher Kraft gebliebenen großen Herrn, der eine derbe Bauernmagd nicht nur im schnellen Ansturm erobert, sondern sie auch zur Gräfin macht. Woraus sich dann bald die einen, bald die anderen Wirkungen für Beider inneres Gleichgewicht ergeben.

Hauptmann hat dem alten Stoffe manche neue Seiten abgewonnen; wie sich die Gefühle der überwältigten Magd ihrem Besieger gegenüber wandeln; wie es dann dem drallen Landmädel — innerlich und äußerlich — als Gräfin ergeht; wie aus dem tollen Grafen selbst, dem eben noch kein Abenteuer zu wild war, plötzlich der häuslichste und eifersüchtigste Gatte wird, eifersüchtig auf jeden und jedes, was immer mit der Frau in Berührung kommt, eifersüchtig besonders auf sein eigenes Kind; wie der Graf dann sein Weib flieht und das alte Leben erneut beginnt; wie sie ihrerseits wieder zur niedrigsten Magd wird, um schließlich abermals als Gattin des Grafen ins Schloß zu ziehen: es ist beinahe wieder zu viel für ein Stück und unter der Fülle dessen, was

der Dichter hier geben wollte, hat die sorgsame Herausarbeitung des einzelnen hier und da ein wenig gelitten.

Dennoch weist auch „Griselda" viel außerordentlich feine Seelenbeobachtung auf und manche Szenen sind von stärkstem Stimmungsreiz; ich erinnere nur an die Eingangsszenen, die uns den kräftigen Duft der Ackerkrume fast sinnlich atmen lassen und an jenen rührenden Auftritt, in dem Griseldas Vater, nach wie vor Leibeigener, der gnädigen Frau Gräfin, seiner Tochter, Gaben und Ratschläge für die Wochenstube bringt. Meisterhaft ist Hauptmanns Psychologie besonders dort, wo er uns den Grafen in der schweren Stunde seiner Frau zeigt.

Mit „Rose Berndt" hat das Stück nicht nur die überraschend lebendige Wiedergabe ländlicher Arbeitsstimmung gemein (es sind alte Erinnerungen an die eigene „Stromtid", die hier in Hauptmann aufwachen!), sondern auch die Grundelemente im Charakter der Hauptpersonen: wie dort Rose und Flamm, so werden hier Griselda und Graf Ullrich als starke, gesunde Vollmenschen geschildert. Das muß angemerkt werden, da Hauptmanns Männer sonst, wie wir wissen, fast durchweg schwankende Gestalten sind. . . .

* * *

Und nun einiges zum „Armen Heinrich"! Gerade dieses eigenartige und starke Werk spanne ich sehr ungern mit in den Rahmen dieses Kapitels, das so vieles und so vielerlei zusammenfassen muß. Einsam wie der „Arme Heinrich" unter den Dichtungen Hauptmanns dasteht, verdiente er auch eine Betrachtung für sich allein. . . .

Hauptmann versucht in dieser deutschen Sage, wie er das Werk im Untertitel nennt, einer Wunderlegende aus der Welt des Katholizismus durch die Mittel moderner Psychologie beizukommen. Der von Miselsucht befallene und durch entsetzliches Siechtum in Verzweiflung getriebene Graf Heinrich wird gerettet durch die Hingabe eines reinen Mädchens, das sich für ihn auf den Opfertisch legt. Es kommt aber nicht zum Opfer selbst, da schon der zum letzten entschlossene Wille des Kindes und Heinrichs eigener Glaube an die Wirkung des Opfers den Ritter gesunden lassen. Der Leser sieht: es ist der alte jüdisch-christliche Gedanke vom Menschenopfer und von der Entsühnung durch solch' Opfer — wie er, ganz roh noch, im Falle Abraham-Isaak und veredelt im Opfertode Christi zum Ausdruck kommt —, den Hauptmann hier mit neuem Inhalt erfüllt.

Im „Armen Heinrich" sind die beiden Grundkräfte des Dichters über sich selbst hinausgesteigert. Das große Mitleidsgefühl, das sich schon in der Wahl gerade dieses Stoffes selbst wieder zeigt, ist sogar von Hauptmann kaum jemals mit so strömender Innigkeit in Dichtung umgesetzt worden wie in Ottgebes Selbstopferung für den angebeteten Mann (das abgegriffene Bild von der Anbetung läßt sich hier durch kein besseres ersetzen). Zugleich jedoch zeigt uns der große Psychologe und Forellschüler Hauptmann meisterlich auch das Krankhafte des ganzen Vorganges: seine Ottgebe ist nicht mehr das unschuldvolle Kind der katholischen Legende, sie ist die eben zur Geschlechtsreife erwachende Jungfrau, in der sich ekstatische Frömmigkeit mit brünstigem Weibverlangen in seltsamster Weise mischt; eine jugendliche Hysterische mit sämtlichen von der medizinischen Wissenschaft für solche Zustände festgelegten Merkmalen.

Herrlich aber ist es, wie durch allen religiösen Mystizismus und auch durch alle psychopathologische Zergliederung in dieser Dichtung siegreich stets das Rein-Menschliche durchbricht; so in den Beziehungen Heinrichs zu seinem Meier Gottfried und dessen Frau Brigitte, so in seinem Verhältnis zu Ottokar, dem Roßknecht. Vor allem aber in der Kraft, mit der es den Grafen und das Kind aus dem Volke, sein „kleines Gemahl", in lächelnder Nichtachtung alles des Krimskrams von Stand und Abstand immer wieder zueinanderzieht. Wie mit der himmlischen Liebe der Legende die irdische Liebe zusammenfließt!

Natürlich bleiben allerlei Fragezeichen: auch der zum Mitgehen willigste Leser und Hörer unserer Tage kommt über das „Wunder" der Heilung eines Aussätzigen allein durch die Kraft des Opferwillens und des Glaubens nicht so leicht hinweg wie der naive Glaube des mittelalterlichen Menschen. Der lebte ganz in dieser Welt der Wunder, des Uebersinnlichen und des Unbegreiflichen, wir aber sind Kinder des Diesseits. Und mögen wir den platten Rationalismus, für den es zwischen Himmel und Erde überhaupt keine Rätselfragen mehr gibt, noch so weit von uns weisen: hier kommen wir nicht mehr mit! Und darum überlegen wir uns, daß die „Wunder"heilungen von Lourdes und ähnliche Dinge doch auf einem anderen Blatte stehen als die Angelegenheit dieses Grafen Heinrich; denn alle die vielen in Lourdes in der Tat geheilten Leiden beruhen eben in erster Linie auf seelischer Grundlage und können deshalb von der Seele her geheilt werden,

auch wenn ihre Erscheinungsformen meist körperlicher Art sind. Es liegen hier in der Regel sogenannte funktionelle Neurosen vor. Mit Lepra, Aussatz, Lues und Miselsucht aber ist es doch wohl ein ander Ding. . . .

Nebenbei darf man auch sagen, daß — bei aller seiner visionären Kraft, in den von ihm geschaffenen Gestalten ganz aufzugehen — diesem Dichter die Einfühlung in das innerste Wesen des katholischen Menschen doch vielleicht versagt ist; der Protestantismus Herrnhutischer Prägung, von dem Hauptmann herkommt, hat seine Wurzeln in anderem Seelenboden. Es ist eigenartig, wie diesen protestantischen und zudem mit allen Wehr und Waffen moderner Naturerkenntnis ausgerüsteten Dichter hier gerade das katholische Wunder gereizt hat.

Die Aufgabe, uns Menschen von heute das Wunder selbst, wenn nicht in seinem äußeren Vorgange, so doch wenigstens seelisch glaubhaft zu machen, ist unlösbar. Sie wäre unlösbar für einen selbst von der Innigkeit des katholischen Wunderglaubens durchdrungenen Dichter, sie war unlösbar auch für den protestantischen Psychologen Gerhart Hauptmann.

Aber vielleicht hatte sich Hauptmann diese Aufgabe auch gar nicht gestellt. Vielleicht lockte es ihn nur, die verschlungenen Seelenwege zu beschreiten, auf denen im Wirrsal ihres Erlebens der Graf, Ottgebe und dann auch alle die hin- und hergeschleudert wurden, die den beiden nahe waren. Das aber, diese Aufhellung dunkler Seelenpfade, ist dem Dichter hier in der Tat wieder mit einer Meisterschaft gelungen, die stets von neuem unser Staunen, unsere Bewunderung wachruft. Wie Heinrich erst den Gedanken des Opfers weit von sich weist; wie ihn äußerste, über alle Vorstellungskraft hinausgehende Qual dann doch dazu treibt, das Opfer anzunehmen; wie dieser Entschluß, so zum Mörder des ihn liebenden Kindes zu werden aber erst dann bei Heinrich durchbricht, als er Ottgebe in Frieden gestorben glaubt und das Opfer selbst also doch unmöglich erscheint: das alles ist von Hauptmann wieder wundervoll gesehen. Und dazu, trotz einzelnen Längen, eine Kraft und Schönheit der Sprache, wie sie auch Hauptmann nicht oft erreicht hat. Es gibt Stellen in dieser Dichtung, die ich zu den klassischen Stücken deutscher Versprache zählen möchte. Man denke nur an die im Tiefsten packende Wucht, mit der Heinrichs Verzweiflung und seine immer wieder

durchbrechende heiße Lebensgier, sein wildes Ringen nach Genesung dargestellt sind! Oder nehmet Worte wie diese:

„. . . . Narben sind
Kostbarer als Purpur! Ja, ich griff
Die Wahrheit tausendfach und was ich packte
Schnitt Runen mir ins Fleisch."

Oder den jauchzenden Ruf Heinrichs am Schlusse:

„Laßt meine Falken, meine Adler wieder steigen!"

Auch des Dichters Falken und Adler stiegen wieder, als er, nach vorübergehender Ermattung, im Jahre 1902 uns dieses Werk schenkte. Es ist dem Andenken seines Bruders Georg gewidmet und bietet, gleich „Elga", ein schönes Beispiel dafür, wie Hauptmanns Stecken nur an das tote Felsgestein überlieferter Stoffe zu schlagen braucht und neue herrliche Dichtungen quellen hervor, Dichtungen, die alle Vorbilder weit hinter sich lassen. Vergleicht man die Art, wie Hartmann von Aue, der Dichter des Mittelalters und wie ein Neuerer, Adalbert von Chamisso, den gleichen Gegenstand behandelt haben, mit Hauptmanns Werk, so kann man nicht zweifeln, wo der große Dichter zu suchen ist.

* * *

Ein „ungeschriebenes" Stück nennt Kerr nicht mit Unrecht das 1907 entstandene Legendenspiel „Kaiser Karls Geißel". Kerr will damit sagen, daß Hauptmann das Stück nicht fertig gemacht, daß er nur einen Entwurf gegeben hat. Diesen Eindruck gewinnt man beim Lesen in der Tat — auf der Bühne habe ich das Stück nicht gesehen. Man empfindet: aus diesem Stoffe, der Liebe des greisen Kaiser Karl zu der „kleinen Hure" Gersuind hätte noch viel mehr herausgeholt werden können, hätte vor allem Hauptmann selbst viel mehr herausholen können, wenn die Arbeit voll ausgereift wäre.

Aber auch so ist natürlich viel scharf Beobachtetes und viel Schönes in dem Stück: das Pathologische der Greisenliebe zu dem Kinde ist ebenso trefflich herausgebracht wie die frühreife Sinnlichkeit Gersuinds, die sich jedem Manne auf der Gasse hingibt, den Kaiser aber verschmäht. Das Mitleid mit diesem von Hauptmann als einem guten und klugen Manne geschilderten Kaiser und seiner noch einmal in hoffnungslosem Verlangen aufflammenden Sinnlichkeit dürfte neben dem Krankhaften der Zustände auch hier wieder Hauptmann an dem Stoffe vornehmlich gereizt haben.

Sehr gut kommt auch der in Karl aufgerührte Konflikt zwischen später Sinnesraserei und Königspflicht heraus. So wie der starke Herrschercharakter Karls von Hauptmann einmal angelegt ist, so hat er ihn auch glaubwürdig durchgeführt; ob das Bild historisch treu ist, steht auf einem andern Blatt.

Manche Verse prägen sich der Erinnerung tief ein. So Gerswinds Worte:

„Ich bin von eurer Eva nicht
Und eurem Adam. Meine Ureltern
Aßen von eurem Sündenapfel nicht.
Drum weiß ich also nicht was gut und böse."

So die Worte über den Greisenblick:

„. . . . . Greisenblicke
Tun weh, flehn wie getretene Hunde, sind
Wie Blicke von Ertrinkenden."

So auch manche Stellen, die mit lyrischer Stärke Naturstimmungen widerspiegeln; ich gebe auch hier ein Beispiel:

„Sie spürt die Buchenwipfel, spürt den Wald,
Den goldenen Himmelshirsch mit klingenden
Geweihen morgens schreitend durch den Hag."

* * *

„Herrn Arnes Schatz, die schöne Erzählung von Selma Lagerlöf, hat diese Dichtung angeregt." So heißt die Vorbemerkung zu Hauptmanns in der Kriegszeit entstandener „Winterballade", die auch in den sechs Szenen, zu denen Hauptmann den Stoff ausgestaltete, den Fluß der Ballade beibehalten hat. Ein entsetzliches Verbrechen liegt den Vorgängen der Dichtung zugrunde. Aber wie mit dem Mädchenmörder seiner „Ratten" so empfindet Hauptmann menschlich auch noch mit dem Raubmörder der „Winterballade". Das in vielen Stellen sehr starke dramatische Gedicht, in dem es wetterleuchtet wie von dunklem Grausen, klingt aus in ein großes entsühnendes Verzeihen. Durch eigenen Willen, der „dem nächsten Atemzug, dem nächsten Herzschlag ein ungeheures Nein" zuruft, sinkt der Mörder wie vom Blitze gefällt zu Boden. An seiner Leiche aber spricht der Sohn seines Opfers, den wir in früheren Szenen gepeitscht von allen Furien heißen Rachedurstes vor uns sahen, die schönen Worte:

„. . . . . Amen, amen!
Hier liegt ein Ueberwinder . . . ein
Entsühnter, Freunde! — und wo ist mein Feind?!"

Zwei Bühnenwerke voll Kraft und Weisheit hat uns der Hauptmann der Nachkriegszeit bisher geschenkt. Das eine nennt er eine Dramatische Phantasie, das zweite ein Dramatisches Gedicht. Sicherlich wollte Hauptmann damit selbst andeuten, daß beide Werke nicht Theaterstücke im Sinne der Dramen seiner späteren Jugend und seines frühen Mannesalters sind. Daß in ihnen nicht der dramatische Konflikt als solcher das Wesentliche ist, sondern die Lebensweisheit, für deren Aussprechen der Dichter, seinem künstlerischen Wesen gemäß, eben die Form des Dramas gewählt hat. In besonderem Sinne sind beide Werke Bekenntnisdichtungen — „Der weiße Heiland" wie „Indipohdi", das bei seiner ersten Aufführung im Dresdener Staatstheater unter dem Namen „Das Opfer" auf der Bühne erschien. Ich brauche das Wort Bekenntnisdichtungen an dieser Stelle nicht in dem Sinne, daß der Dichter, wie früher wohl, sich irgendein bestimmtes äußeres oder inneres Erlebnis von der Seele geschrieben hätte; es sind auch nicht Bekenntnisdichtungen im Sinne einer besonderen sozialen oder politischen Auffassung wie etwa „Vor Sonnenaufgang" oder „Der Biberpelz"; Bekenntnisdichtungen selbst nicht von der Art der „Pippa", in denen Hauptmann, schaudernd vor den großen Fragezeichen, die uns Menschen überall umgeben, mit ungeduldigem Finger an die Tore der Welt klopft, die „dahinter liegt". Ueber das alles sind diese Altersdramen hinausgewachsen. Sie sind reine Offenbarungen überlegener und reifer Lebensweisheit, wie sie dem deutschen Volke nur noch der alte Goethe gegeben hat. Besonders das „Opfer" — durch Prosperos Mund hören wir den Dichter selbst zu uns reden — weist hinaus aus allem Kampf dieser Welt, aus aller Wirrsal dieser Zeit, gewiß nicht in den Himmel der Theologen, wohl aber in ein vom Dichter erträumtes Reich der großen Klarheit und des milden Friedens. In dieser Dichtung richtet sich Hauptmann — noch einmal muß ich die Geleitworte des „Bunten Buches" seiner Jugend hierhersetzen — in erhabener Größe auf in Himmelssehnsucht; die Wurzel auch jetzt noch fest im Weh dieser Erde, krönet seinen Scheitel nun wirklich das einst ersehnte Himmelslicht.

So ist des Dichters Entwicklung, an der die blinden Kunstschulmeister das vermissen, was sie in so schönem Preußisch „Gradlinigkeit" nennen, so ist diese Entwicklung bei aller Verzweigung und Zerklüftung eines starkbewegten Lebens in der großen

Linie doch einfach, schön und — gerade. Man muß nur die Augen haben, diese Linie zu sehen. . . .

Das „Opfer" führt uns weit fort aus unserer Zeit und aus unserem Lande. Nur in fernen Seelenzonen vermochte der Dichter jenen weiten Abstand zu den Dingen zu finden, dessen er bedurfte; so läßt er sein Gedicht irgendwann spielen „auf einer Insel im Ozean". Auch der ein Jahr zuvor entstandene „Weiße Heiland" trägt uns weit hinweg aus der deutschen Gegenwart. Er gibt uns die Zeit, da die Conquistadoren mit Feuer und Schwert Mexiko für das Christentum, lies: für den eben heranwachsenden abendländischen Kapitalismus eroberten. Montezuma, Kaiser der Mexikaner, hält den weißen Eroberer, von dessen Nahen Gerüchte sein Land durchschwirren, für den weißen Heiland, den milden Segensbringer, den Erlöser, den die religiöse Inbrunst seines Volkes erträumt. So erwarten er und die Seinen jenen weißen Heiland in festlicher Hochstimmung wie einen Gott. Diese von Glücksahnen durchzitterte Stimmung Montezumas, das furchtbare Erwachen aus seinem kurzen Heilandstraum und das Ende, das der gütig Gläubige unter den Händen der weißen Bestien findet: das bildet den Inhalt der Dichtung. Montezuma, auf dessen Zeichnung der Dichter wieder alle seine Herzenskraft zusammengefaßt hat — seine Seele scheint „gewoben aus des Mondes kühlem Licht" wird sehr schön von ihm gesagt —, Montezuma reckt sich gegen den Schluß hin selbst immer mehr ins Große. Der kleine schüchtern trippelnde Mexikaner, dem in Berlin Moissi all seine starke Innerlichkeit lieh, wächst selbst empor zu einem mit der Dornenkrone unsäglichen Leides geschmückten Märtyrer, zu einem — Heiland.

Gewaltig ist der Schluß: den Gepeinigten haben die frommen Diener des Menschensohnes aus der tiefen Ohnmacht, in die endlich des Armen unsägliche Schmerzen sich freundlich gelöst hatten, noch einmal zum Leben erweckt. Denn er ist ja noch nicht „bekehrt". „Jedes Röcheln", sagt Cortez, der Christ:

„Jedes Röcheln macht mich schaudern,
Daß er, ohne in die Gnade
Jesu Christi einzutreten,
In die Nacht verlöschen könnte.
Ihr habt recht, hochwürdige Väter,
Grade ihn gilt es zu reißen
In die ew'ge Seligkeit."

Der vom Wundarzt Erweckte kann sich „mit einem unendlichen Seufzer" nur noch einmal aufrichten:

„Oh, welch ein Gebirg von Trübsal
Wälzt sich jetzt auf meine Brust!"

Und wie er die Binden von seinen Wunden reißt und sein Blut auf den vom weißen „Heiland" geschändeten Boden seiner Heimaterde hinströmen läßt, schleudert er mit letzter Kraft diesem „Heiland" den großen Fluch zu, der zugleich ein Fluch ist gegen alles, was Krieg und Menschenmord heißt:

„Raubgesindel! Fort, vertilgt das
Ungeziefer von der Erde!
Legt Giftbrocken! Grabet Gruben!
Stellet Fallen! Leget Schlingen!
Ueberschleicht sie, wenn sie schlafen!
Mordet, mordet ohne Gnade
Dies Gezücht, das unsrer Mutter
Erde Antlitz mit dem Unrat
Seiner Greuel so frech entehrt!"

Im Jahre 1919 geschrieben ist das Gerhart Hauptmanns Schlußwort zum Weltkriege. . . .

Zu sagen bleibt noch, daß diese beiden letzten Bühnendichtungen des kraftvoll dem siebenten Jahrzehnt seines Lebens Zuschreitenden uns auch die Sicherheit Hauptmanns im dramatischen Gestalten in unverminderter Stärke zeigen, so wenig sie auch Theaterstücke im herkömmlichen Sinne des Wortes sind. Bei der Aufführung — ich sah den „Weißen Heiland" vor zwei Jahren im Berliner Großen Schauspielhause und von dem Dresdner Eindruck des in Berlin noch nicht gegebenen „Opfers" wird das Gleiche berichtet — bei der Aufführung stört mehr als beim stillen Lesen eine gewisse Ueberfülle dort des geschichtlichen Details, hier der uns vom Dichter in ihrer bunten Mannigfaltigkeit mit allzu liebevoller Kleinmalerei geschilderten Opferbräuche. In dieser Ueberfülle erinnern beide Alterswerke, erinnert besonders der „Weiße Heiland", ein wenig an „Florian Geyer".

* * *

Sehe ich von dem „Festspiel" ab, das ganz für sich allein steht, so ist in diesem Buche nur von einer dramatischen Dichtung noch nicht die Rede gewesen — vom „Bogen des Odysseus". In gewissem Sinne steht auch dieses Werk für sich allein: es ist das einzige, in dem Hauptmann die Kraft seines Bogens an einem Stoffe aus dem klassischen Altertum erprobt hat. Wie er sie erprobt hat, ist für ihn überaus kennzeichnend: bei Homer bleibt die

kindlich-naive Freude am äußeren Vorgange, an der Buntheit der Handlung selbst das Wesentliche; in breitem Strome — halb Epos, halb Ballade — rauscht sie zu unserem immer neuen Entzücken dahin. Hauptmann wendet alles ins Psychologische. Die Seele des Odysseus, die Seele des Telemach und auch die Seele der, hinter der Szene bleibenden, Penelope: das ist ihm das Entscheidende. Die innere Wiedergewinnung der verlorenen Heimat, das Neu-Erwerben der entfremdeten Familie.

Nirgends stört falsches Königspathos, alles ist auf das Rein-Menschliche gestellt; auf das Menschliche und auf das Erdgebundene. Dieser Odysseus ist kein Fürst an sich, er ist Fleisch vom Fleische des Hirtenvolkes von Ithaka, einfach wie dies, der Natur noch ganz nahe. Und gerade aus diesem Menschlichen und Naturnahem erwächst bei Hauptmann die Tragik, wo Homer nur die Freude des großen Epikers am Geschehen selbst hatte.

Im dramatischen Aufbau gehört der „Bogen des Odysseus" nach dem Eindruck des Lesens (auf der Bühne habe ich das Stück nie gesehen) zu Hauptmanns straffsten, innerlich und äußerlich geschlossensten Arbeiten. Die Sprache ist, obwohl oder gerade weil sie die Gesetze edler Einfachheit nie verläßt, in ihrer gehaltenen Würde oft von hohem Reiz. Ich gebe als Beispiel die Worte, mit denen Odysseus nach zwanzigjährigem Fernsein den Boden der Heimat begrüßt:

„. . . . . Heimat, bist du das? —
Stehst du noch da? — noch immer hier? — Hast du
Gewartet, treu, als wäre nichts geschehen?
Bist du von irdischem Stoffe? — Ja, hier ist
Gold! Nicht Erde . . . ist Ambrosia!
Nicht Erde? Nein — nur Erde ist's!
Nicht schlechtes Gold und nicht Ambrosia!
Nur Erde! Erde! — siehe, dieser Staub
Ist köstlicher als Purpur, köstlicher
Als alle Frachten der Phönizier!
Ist wundervoller als Kalypsos Bett!
Süßer als Kirkes Leib, der Zauberin,
Und schmeichlerischer anzufühlen! Biete
Mir Helena — ich bin ein Bettler, habe nichts
Außer diesen Lumpen! — biete mir
Die heilige Troja, wie sie ging und stand:
Ein Korn von diesem Staube wiegt sie auf!"

18. Hauptmanns Prosawerke

Der „Bogen des Odysseus" ist die späte, nach sieben Jahren erst ausgereifte Frucht der Reise, die den Dichter im Frühjahr 1907 nach Griechenland geführt hatte. Mit dieser Reise hatte sich endlich, endlich der große Traum seines Lebens erfüllt.

Seit seiner Jugend hatte Hauptmann das Land der Griechen mit der Seele gesucht. Von sich selbst spricht der Dichter, wenn er seinen Gabriel Schilling sagen läßt: „Seit meinem sechzehnten Jahre reise ich jedes Frühjahr und jeden Herbst mittels einer sehr lebhaften Phantasie nach Griechenland. In Wirklichkeit bin ich nie hingekommen. Da glaubt man so recht nicht mehr daran."

Nun wurde der Traum doch Wirklichkeit. Hauptmann hat uns die Eindrücke dieser Reise, auf der ihn Frau Margarete und der einzige Sohn beider, der damals noch kleine Benvenuto, begleiteten, aufbewahrt in seinem Reisetagebuch „Griechischer Frühling". In diesem Buche hat es Hauptmann nicht nötig, sich hinter die Gestalten einer Dichtung zu verstecken. Diesmal kann er unmittelbar zu uns reden, und so bringt uns das Tagebuch den Dichter menschlich so nahe wie kaum eine andere seiner Arbeiten. Das Schlicht-Natürliche, das Fehlen jeder Pose ist es, was wenigstens mir den „Griechischen Frühling" so besonders lieb macht. Reines, frohes Glücksgefühl durchströmt den Dichter auf dieser Reise und mit naiver Freude gibt er sich dem Genuß der Stunde, gibt er sich dem Augenblick hin. Eine Stelle möge für viele sprechen: „Ich liege auf olympischer Erde ausgestreckt; ich bin, wie ich fühle, zum Ursprung meines Kindertraums zurückgekehrt. Mit reifem Geist und bewußt viel erfassenden Sinnen ward ich auf dieses feste Erdreich so vieler ahnungsvoll grundloser Träume gestellt — in eine Erfüllung ohne Gleichen hinein. Und ich strecke die Arme weit von mir und drücke mein Gesicht antaeos-zärtlich zwischen die Blumen in diese geliebte Erde hinein. Um mich leben die zarten Grashalme. Ueber mir atmen die niedrigen Wipfel der Kiefern weich und geheimnisvoll. Ich habe in mancher Wiese bei Sonnenschein auf dem Gesicht oder Rücken gelegen. Aber niemals ging von der Erde eine ähnliche Kraft, ein ähnlicher Zauber aus, noch drang aus hartem Geröll, das meine Glieder kantig zu spüren hatten, wie hier ein so heißes Glück in mich auf."

Ist das nicht schön? Ist nicht schön auch Hauptmanns zugleich kindliche und männlich-reife Freude an den „Blumen, den kleinen, göttlichen Wesen"?

Was Hauptmann wie wir alle an Griechentum durch die Generationen hindurch ererbt hatte: jetzt wurde ihm das hohe Glück, es zu erwerben, damit er es ganz besitzen dürfe. . . .

Als „höchste menschliche Lebensform" erscheint dem Dichter nun „die Heiterkeit; die Heiterkeit eines Kindes, die im gealterten Manne oder Volke entweder erlischt oder sich zur Kraft der Komödie steigert". Hier haben wir einen der schönsten und bemerkenswertesten Züge im Wesen Hauptmanns: den Mut zur Heiterkeit. Vielleicht ist gerade er es, der dem Tragiker erst — so widerspruchsvoll es klingen mag — die große seelische Kraft zur Tragödie gegeben hat. Diese Heiterkeit der Seele in allem Leid, die Hauptmann sich stets zu bewahren wußte, sie gibt auch ihre besondere Note seinen Komödien, die vielleicht gerade deshalb so stark wirken, weil Hauptmann, kraft dieser tiefinnerlichen Heiterkeit, in ihnen ganz auf das äußerliche Hilfsmittel des Witzes verzichten darf.

Im übrigen steckt der „Griechische Frühling" voll tiefer Betrachtungen über Gott, die Welt und was sich drin bewegt, über Griechentum und Nazarenertum, über Gottglauben und Allbeseeltheit der Natur. Was für Hauptmann, dessen Gott nicht der des christlichen Dogmas ist, durchaus keinen Gegensatz bedeutet. Auch über Kunst und Kunstformen wird manches Bedeutende gesagt; besonders über die Musik. In ihr sieht Hauptmann die letzten und höchsten Ausdrucksmöglichkeiten alles Menschlichen. Sich selbst in ihnen zu entladen ist ihm zu seinem Schmerze versagt.

So wurde der „Griechische Frühling" zu einem von Hauptmanns schönsten und lebendigsten Bekenntnisbüchern. Niemand kann an ihm vorübergehen, der Hauptmann so kennenlernen will, wie er ist.

* * *

Noch ein zweites Reisebuch, wenn auch ganz anderer Art, hat uns Gerhart Hauptmann gegeben: den Roman „Atlantis". Er verdankt seine Entstehung einer Reise nach Amerika, die der Dichter im Jahre 1892 von Paris aus plötzlich unternahm — zu der Zeit, als der große Herzenskonflikt zuerst in sein Leben trat, von dem ich in dem Kapitel über die Märchendramen gesprochen habe.

Von dieser Reise hat Hauptmann bei anderer Gelegenheit einmal gesagt: „Ich erlebte damals stürmische Wochen auf zwei

Meeren, und ich wußte genau, daß, wenn wir mit unserm brennenden Dampfer auch wirklich den Hafen erreichen sollten, für mein eigenes gebrechliches Fahrzeug dies durchaus nicht der Hafen sei."

In der Tat ist das Schiff, das mit Hauptmann als Fahrgast damals in Brand geriet, aber doch den Hafen erreichte, kurz darauf untergegangen. Diese Erlebnisse hatten Hauptmann so erschüttert, daß ihm daraus die gewaltige Vision eines Schiffsunterganges erwachsen ist. Sie bildet den Mittelpunkt des Atlantisromans und gehört zu dem Besten, was Hauptmann geschrieben hat. Sowohl in der Darstellung der Katastrophe selbst wie im Einfühlen in das, was während der Katastrophe und nachher in den Seelen der Schiffbrüchigen vorgeht.

Aber es scheint, daß Hauptmann alle Kraft in der Schilderung des Schiffsunterganges ausgegeben hat. Was dieser Schilderung vorangeht, noch mehr aber was ihr folgt ist vielfach matt und mangelt der künstlerischen Knappheit und jener sinnvollen Gliederung, wie wir sie in kleineren Erzählungen Hauptmanns, wie im „Bahnwärter Thiel" und im „Apostel" kennengelernt haben. Kurz: als Ganzes gehört der Roman nicht zu den Gipfelwerken Hauptmannscher Kunst.

Einzelne Personen und ihre Beziehungen zueinander sind allerdings auch hier wieder trefflich gesehen. So besonders die Tänzerin Ingigerd — abermals halb Kind, halb Weib, wie wir das bei Hauptmann so oft finden — und die Hilflosigkeit, mit der gerade kluge und gereifte Männer dem kleinen Teufel verfallen. Aus eigener Wissenschaft kann ich bezeugen, daß auch der armlose Varietékünstler Artur Stoß von Hauptmann verblüffend scharf gesehen ist; sein Urbild lebt noch heute in Berlin.

* * *

Ein Werk, in dem wieder der ganze Hauptmann, der echte Hauptmann vor uns steht, ist der große Roman „Der Narr in Christo Emanuel Quint". Noch weniger gern als vom „Armen Heinrich" spreche ich vom „Quint" in diesen Sammelkapiteln; nicht einmal äußerlich möchte ich das Werk in eine Reihe mit „Atlantis" und anderen Alltagsarbeiten des Dichters stellen. „Der Narr in Christo" ist neben den „Webern" und neben dem „Florian Geyer" vielleicht das Werk Hauptmanns, das am längsten bleiben wird. Es ist kein Buch für unsere nervös überhastete Gegenwart; am wenigsten ein Buch für diese nach expressionistisch knappen Mo-

mentbildern gierige Nachkriegszeit. Erst eine ruhigere Zukunft wird dem seltsamen Werke gerecht werden. Aber ich wage zu prophezeihen: sie wird ihm gerecht werden!

Darf ich den Grundgedanken des „Quint", der einst schon im „Apostel" leise anklang, auf eine sehr kurze Formel bringen, so ist es der Zusammenstoß zwischen einem ganz vom Geiste des Urchristentums erfüllten Gottsucher mit der — ach — so sonnenweit von allem Christentum fernen Welt unserer Tage. Inbrünstiger, innerlich noch tiefer bewegt als sonst setzt sich Hauptmann hier mit der großen Rätselfrage auseinander, die ihm sein ganzes Leben hindurch keine Ruhe gelassen hat, der großen Rätselfrage: wie ist dieser Abgrund möglich zwischen Leben und Lehre, zwischen christlicher Religion und christlichem Staat? Was würde Christus sagen, was würde Christus erleben, käme er heute auf die Welt? Emanuel Quint selbst, ein Aermster unter den Armen, aus dem Kehricht des Unterproletariats aufgetaucht, herumgestoßen und verhöhnt vom Pöbel des offiziellen Christentums, geliebt von den Einfältigen und Demütigen — dieser Quint wächst für sein eigenes Gefühl und auch für uns schließlich selbst fast hinein in die Gestalt des Predigers und Dulders aus Nazareth. . . .

So schwer sich der Roman liest — auch das Wort Roman will mir angesichts dieses Werkes nicht recht aus der Feder —: der, dessen Geduld nicht erlahmt, wird reich belohnt! Was wir da mit dem Dichter — seine Züge erkennen wir in dem Kurt Simon der Erzählung — in den Hütten der armen schlesischen Weber erleben, die untermenschliches Elend halluzinatorischem Sektenwahn in die Arme treibt, das zeigt uns den Hauptmann des Weberdramas wieder ganz auf der alten Höhe. Ebenso beweisen die Abschnitte, die uns mit dem Gottsucher in Breslauer Destillen führen, daß der Meister des naturalistischen Dramas die Kleinkunst der Zustandsschilderung im Roman nicht weniger sicher zu handhaben weiß. Der Schluß bringt noch ein Glanzstück: das Zusammentreffen des ins Gefängnis gesperrten Quint mit dem satten Anstaltsgeistlichen; selten ist, ohne die Spur einer agitatorischen Uebertreibung, das Christentum des Herzens dem Christentum der Lippen mit solcher Lebenswahrheit gegenübergestellt worden.

Die große Oeffentlichkeit wußte mit dem Werke bei seinem Erscheinen kaum etwas anzufangen und half sich meist mit verlegenen Redensarten. Nur wenige, wie Paul Schlenther, wurden diesem allerchristlichsten Buche unserer Zeit gerecht. Wieder, wie bei

„Vor Sonnenaufgang", darf es als ein Ehrentitel der Arbeiterpresse gebucht werden, daß viele ihrer Blätter die tauben Ohren nicht klingenden Glocken zu hören wußten, die tief und dunkel hier tönten. . . .

* * *

Dem gleichen Dichter, der uns im „Quint" das allerchristlichste Buch unserer Zeit gegeben hat, verdanken wir — wenn ich diesen schönen Vergleich Eloessers hier noch einmal bringen darf — auch das allerheidnischste Buch der letzten Menschenalter. Es ist der „Ketzer von Soana". Die Novelle erschien zur Zeit der deutschen Staatsumwälzung, sie führt uns aber aus allem Getümmel der Zeit hinaus in ein stilles Bergdorf des Südens und zu dem freien Hirten, der dort seine Ziegen hütet. Aus dem „Hirtenlied", dem „Griechischen Frühling" und dem „Bogen des Odysseus" wissen wir ja schon, wie nahe gerade der Hirt dem Empfinden Hauptmanns steht. Der „Ketzer" ist das Hohe Lied jauchzender Zeugungslust und Zeugungskraft, das Hohe Lied gesegneter und segnender Fruchtbarkeit. Nie ist seit Goethe in deutscher Sprache mit solcher selbstsicheren, mit solcher stolzen Ueberlegenheit allem Asketentum zum Trotz das Recht sinnenfroher zeugender Liebe verherrlicht worden wie in dieser Dichtung des fast Sechzigjährigen.

Unwillkürlich schweift der Blick zurück zu Hauptmanns Jugenddichtung, dem „Promethidenlos". Dort hatte der Held mit seinen Sinnen gekämpft wie mit einem bösen Geist:

„Du finsteres Feuer, Glutstrom ohne Gleichen,
Gewalt'ger Dämon in verschlossener Brust!
Die ganze Welt trägt deines Daseins Zeichen,
Dein Kind ist Laster und dein Nam' ist Lust.
Du nahst und selbst der Stärkste muß erbleichen,
Wenn du daherschwebst, deines Sieg's bewußt,
Mit üpp'gem Lächeln in den glühenden Blicken,
Die oft verderben während sie entzücken."

Jetzt ist aus dem düsteren Dämon der Gott mit dem frohen Lächeln des Siegers geworden. . . .

Ich las die Dichtung etwa gleichzeitig mit Thomas Manns auch um 1918 entstandener Novelle „Der Tod in Venedig", die eine besondere Ausstrahlung des Liebeslebens, die Liebe der Gleichgeschlechtlichen, mit wundervoll zarten und doch starken Farben

malt. So einfältig es wäre, die beiden Dichtungen gegeneinander abzuwägen, so ist es doch unmöglich, sie nicht zu vergleichen: bei Mann in aller Sinnenglut doch ein leise die wunderschöne Novelle ganz durchzitternder Unterton wehmütiger Melancholie; bei Hauptmann starke und frohe Bejahung der Welt und jener großen Urkraft des Zeugungswunders, die sie geschaffen hat und täglich neu erhält. . . .

Man hat den „Ketzer von Soana" eine „unsittliche" Dichtung genannt, weil ihn das Motiv der Blutschande, der Liebe zwischen Bruder und Schwester, durchklingt — ein Motiv, das übrigens auch im „Opfer" angeschlagen wird. Aber gerade das zeigt ja den großen Dichter in Hauptmann: er weiß auch die, wie man gern sagt, heiklen, er weiß die heikelsten Fragen mit so überlegener künstlerischer Souveränität zu behandeln, daß dem natürlich empfindenden Leser kaum der Gedanke daran kommt, es handle sich hier um „gewagte" Dinge. Was für einen Geringeren eine Klippe wäre, an der er unfehlbar zerschellen müßte, das umschifft Hauptmann ebenso ruhig und sicher wie es etwa Goethe im „Tagebuch" tut oder in manchen — früher von ängstlicher Prüderie meist unterdrückten — Stücken der Venetianischen Epigramme.

Wie völlig bleiben wir von aller Lüsternheit frei, wenn es im „Opfer" heißt: „Er reißt sie an sich. Sie hängt willenlos in seinem Arm. Mit wütenden Küssen bedeckt er sie. Volle Umarmung. Stille. Geräusche von Pauken und Cimbeln nähern sich jetzt . . ." Und ebenso rein, so im wildesten Sturm der Leidenschaften weihevoll wirkt auch der „Ketzer". Dem Reinen ist alles rein und Hauptmann ist ein in des Wortes schönstem Sinne reiner Dichter.

Jene Herren unter den klassischen Philologen aber, die Gerhart Hauptmann ob seiner Darstellung teils des „Unsittlichen", teils des Grausigen besonders hart anzulassen lieben, sie darf man fragen, ob denn ihre Götter, die großen Dichter der Alten, ob ein Euripides, ein Aeschylos nicht gleichfalls, ob sie nicht noch ausgesprochener als Hauptmann Stoffe solcher Art zum Gegenstand ihrer Darstellung gemacht haben? Und es ist wahrhaftig kein Zufall, daß alte wie neue Dichter immer wieder gerade von diesen Dingen sich besonders stark angezogen fühlen. Offenbart sich doch eben im Leidenschaftlichsten und Grausigsten das Letzte im Menschen viel elementarer als in der geruhsamen

Philiströsität des Alltagslebens, die gewiß auch ihre Vorzüge hat — nur eben den nicht, ein lockender Gegenstand großer Kunst zu sein. . . .

Im „Ketzer" des fast Sechzigjährigen zeigt sich auch Hauptmanns Naturgefühl wieder in alter Kraft — und zugleich so zart und innig, wie manchmal bei dem jungen Goethe, der „Werthers Leiden" schrieb. Ich gebe eine Stelle: „Noch immer sprach die Natur in jener aufgeschlossenen Weise zu ihm, die er zuerst auf dem Gange nach Sant Agata, auf der Höhe des kleinen Heiligtums, wahrgenommen hatte. Jeder Grashalm, jede Blume, jeder Baum, jedes Wein- und Efeublatt waren nur Worte einer aus dem Abgrund des Seins aufklingenden Sprache, die, in tiefster Stille selbst, mit gewaltigem Brausen redete. Nie hatte eine Musik so sein ganzes Wesen durchklungen und, wie er meinte, mit heiligem Geiste erfüllt."

* * *

Nur der Vollständigkeit wegen will ich nicht unterlassen, anzuführen, daß Hauptmann sich auch an Neudichtungen der Lohengrin- und Parzivalsage versucht hat. Er weiß selbst am besten, daß diese Versuche nicht voll geglückt sind. Ich glaube mich aber in der Vermutung nicht zu irren, daß es wieder der in beiden Sagenkreisen irgendwie schwingende Mitleidsgedanke gewesen ist, der den Dichter gerade auf diese Stoffe verfallen ließ.

* * *

Endlich sind noch zwei Romanfragmente zu erwähnen; das eine behandelt in launiger Weise des Dichters eigene Hochzeitserlebnisse vom Jahre 1885 und erschien im Jahre 1894 im „Neuen Wiener Tageblatt", das andere, unter dem Titel „Aus den Memoiren eines Edelmanns" in der Weihnachtsnummer des Berliner „Tag" vom Jahre 1907. Schade, daß diese Memoiren ein Bruchstück geblieben sind. Sie setzen sehr frisch und anschaulich ein. Ihr Thema ist abermals der Künstler, der zwischen einer alternden Frau und einem jugendfrisch in sein Leben tretenden Mädchen steht. Diesmal scheint der Held mit sieghafter Selbstverständlichkeit dem neuen Glück entgegenschreiten zu sollen — ohne jene Folterungen der Reue, die den Meister Heinrich der „Versunkenen Glocke" in Verzweiflung und Tod hetzen. —

19. Hauptmann und das deutsche Volk

„Was wäre ein Dichter, dessen Wesen nicht der gesteigerte Ausdruck der Volksseele ist?" Mit diesem Wort — es steht im „Griechischen Frühling" — hat Hauptmann klar und stark für das unlösbare Verbundensein des echten Dichters mit seinem Volke gezeugt. Für jenes Verbundensein, wie es Richard Wagner in ewig schönen Worten und Tönen in den „Meistersingern" gefeiert hat. Hauptmanns ganzes Wirken ist ein einziger großer Beweis dafür, daß dieses Verbundensein mit dem deutschen Volkstum gerade bei ihm kein Lippenbekenntnis ist, sondern innerstes Erleben. Noch einmal spreche ich es aus, daß fast alle Gestalten des Dichters den Stempel dieser Herkunft aus den Tiefen unserer Volksseele tragen: der Michel Hellriegel wie der weise Wann, Florian Geyer mit seinen Löffelholz und Tellermann, Rautendelein, Nickelmann und Waldschrat — sie alle sind genau so deutsch wie Faust, Lerse und Werther. Nur ein im Innersten *deutscher* Dichter konnte solche Gestalten schaffen.

Wie ist es zu erklären, daß *trotzdem* das Geplärr über den „undeutschen" Gerhart Hauptmann nicht verstummen will? Das kommt daher: Hauptmann war zwar sein Lebtag ein guter Deutscher, aber *gerade deshalb niemals ein Hurrapatriot* im Sinne derer, die sich anmaßen, die Vaterlandsliebe in Erbpacht genommen zu haben. Für Hauptmann war es eine Selbstverständlichkeit, daß Liebe zu Volk und Heimat und freies Weltbürgertum im Sinne der Goethe und Schiller keine Gegensätze sind, daß beides vielmehr so natürlich zusammen gehört wie die zwei Seiten einer Münze. Grade in seiner freudigen Anerkennung auch fremder Kulturen und in seiner Aufnahmefähigkeit für alles Große und Gute, was sie uns zu bieten haben, zeigt sich Hauptmann als echter Deutscher. . . .

So war es denn eben auch die heiße Liebe zum eigenen Volk, die Hauptmann dazu getrieben hat, sein Leben lang *für die Verständigung und für die Aussöhnung der Nationen* zu wirken. Immer wieder klingt das durch. Wie er durch den Mund seines Loth schon im Sonnenaufgangsdrama den Massenmord des Krieges geißelt, wissen meine Leser. Als Mitte der neunziger Jahre das Deutsche Theater in Berlin unter Otto Brahms Leitung gestellt wurde, da dichtete Hauptmann zur

Eröffnungsfeier einen, von Joseph Kainz gesprochenen, Prolog, der die Strophe enthält:

„Kölner Dome, Kathedralen
Werden einstmals winzig scheinen
Vor den Kuppeln jener Hallen,
Drin sich Mensch und Menschen einen."

In Hauptmanns kurz vorher entstandenem „Apostel" heißt es: „Es gab ein Wort, ein einziges wundervolles Wortjuwel: Friede! Darin lag es, was er brachte, darin lag alles verschlossen, alles, alles!" Als dem fünfzigjährigen Dichter, dem das offizielle Deutschland Wilhelms II. jede Ehrung versagte, im Jahre 1912 der schwedische Nobelpreis verliehen wurde, da nannte Hauptmann den Völkerfrieden „den erhabensten Nobelpreis der Menschheit". Und in seinem „Festspiel", das im Jahre darauf zur Erinnerung an die Befreiungskriege in der Breslauer Jahrhunderthalle aufgeführt wurde, da feierte der Dichter:

„Die Tat des Friedens, nicht die Tat des Kriegs!
Die Wohltat ist es nimmermehr die Missetat!
Was anders aber ist des Krieges nackter Mord?
So ruf ich euch denn auf, ihr eines andern Krieges
Krieger! Ihr, nicht todbringend, lebenschaffende!
Was trennt, ist Irrtum, Irrtum, der allein den Haß
Entfesselt, ist Unwissenheit, ist nackte Not
Des Hungers! Nicht, was Göttliches im Menschen wohnt."

Und so geht der Gedanke der Völkerversöhnung durch Hauptmanns ganzes Schaffen.

Versteht der Leser jetzt, warum alles, was den Namen eines Patrioten unnützlich im Munde führt, diesen Dichter haßt? Ja, man versteht jetzt, warum die ihn begeifern, die sich deutsch-national nennen, die aber im Kerne ebensowenig deutsch wie national sind und denen Hauptmann die Worte ins Stammbuch geschrieben hat: „Entweder man ist deutsch oder man ist es nicht. Und jemand, der es nicht ist, wird es nicht dadurch, daß er die Worte national und deutsch immerfort im Munde führt." Man versteht jetzt, warum alle „Völkischen" es ablehnen, seinen sechzigsten Geburtstag mitzufeiern. Man versteht jetzt, warum ein Adolf Bartels uns belehrt, Hauptmann habe als Dichter des „Festspiels" „vollkommen versagt", er habe keinen „Glauben an die deutsche Volkskraft", er lasse sich von „internationalen demokratischen Phrasen täuschen"!

Man versteht jetzt, warum Eduard Engel das „Festspiel" eine „Verhöhnung der heiligsten Erinnerungen des deutschen Volkes" nennt, mit deren Duldung, sei es auch nur durch ganz wenige Aufführungen, die Nation sich selbst „gezüchtigt" und „für den Zusammenbruch reif" erwiesen habe. Man versteht, warum Espey, der Schulmeister, den „Faust" zu deutsch für Hauptmann nennt, warum er des Dichters „undeutsches Wesen", seinen „völligen Mangel an deutscher Tiefe, Geist und Gemüt" bejammert, warum er ihn einen Dichter nennt, der vor wirklichen Deutschen „schamrot den Kopf senken muß, wenn nur ein einziger Tropfen Germanenblut in seinen Adern rinnt". Warum er ihn einen Dichter nennt, der in seinem Leben „kein einziges deutsches Manneswort gefunden" habe, dessen ganzes Schaffen nichts anderes sei als „internationales, heimatloses Schwächlings- und Sonderlingsgerede" und der deshalb „nicht mit uns hinein darf in das neue bessere Deutschland"! „Du bist kein deutscher Dichter, so ruft in tönendem Bierbaß Herr Espey — ich höre seinen wallenden Germanenbart vor sittlicher Entrüstung rauschen —: „Du bist kein deutscher Dichter! Du bist kein treuer Sohn deines Vaterlandes!"

* * *

Aber Hauptmann hat noch schlimmeren Frevel auf sich geladen als seinen Kampf gegen den Massenmord: er hat niemals einen Hohenzollern besungen! In seinem „Festspiel" wird weder „Heil dir im Siegerkranz" angestimmt noch auch „Ich bin ein Preuße, will ein Preuße sein"! Der Festzug dieses Spiels bringt seine Huldigung nicht Seiner Majestät Friedrich Wilhelm III. untertänigst dar — er beugt sich in freier Würde vor dem Genius des deutschen Volkes! Und Napoleon wird zwar nicht „verherrlicht", aber doch als dem wackern alten Blücher geistig überlegen dargestellt! Was Wunder, daß gegen dieses Festspiel unter der Führung des ehemaligen Kronprinzen in allen „nationalen" Kreisen eine wilde Hetze begann, die nicht eher Ruhe gab, bis die weiteren Aufführungen unterbleiben mußten!

Wie Wilhelm II. schon früher den Dichter zu behandeln sich unterstanden hatte, wissen die Leser aus dem Kapitel über die Schicksale des Weberdramas. Inzwischen war des letzten deutschen Kaisers Zorn gegen den Dichter womöglich noch größer geworden: irgendeine dumme Rundfrage hatte nämlich das Ergebnis gezeitigt, daß — neben IHM selbst — Hauptmann als der „beliebteste

Mann in Deutschland" festgestellt war. Man kann sich ausmalen, wie diese Zusammenstellung mit dem Dichter der „Weber" auf Wilhelm II. gewirkt hat, mit jenem Dichter, der einst, im „Florian Geyer", die Worte gesprochen hatte: „Itzt hab ich einer göttlichen Sache (der Sache des Volkes) gedient — itzt dien ich keinem Könige mehr!"

* * *

Als allen Bemühungen der Friedensfreunde zum Trotz der Weltkrieg Ereignis geworden war, da glaubte auch Hauptmann, getäuscht durch die unaufrichtige Dokumentensammlung der deutschen Regierung, mit der überwältigenden Masse unseres Volkes zunächst an die völlige Unschuld der damaligen deutschen Staatslenker; wie den meisten von uns, so war auch ihm damals die schwere Mitschuld — wenn auch gewiß nicht die Alleinschuld — der deutschen Machthaber von 1914 unbekannt. Und so war denn seine Stellung gegeben. Aber selbst in den ersten Wochen, als die nationale Begeisterung überall die höchsten Wellen schlug, hat sich Hauptmann niemals zu Ausfällen unwürdigen Hasses oder racheschnaubender Wut erniedrigt. Ich gebe aus einem Aufsatze Hauptmanns, der in den Augusttagen von 1914 geschrieben wurde, die folgenden Sätze wieder: „Wir haben und hatten keinen Haß gegen Frankreich; wir haben einen Kultus mit der bildenden Kunst, Skulptur und Malerei und mit der Literatur dieses Landes getrieben. Die Weltschätzung Rodins wurde von Deutschland aus in die Wege geleitet, wir verehren Anatole France; Maupassant, Flaubert, Balzac wirken bei uns wie deutsche Schriftsteller. Wir haben tiefe Zuneigung zu dem Volkstum Südfrankreichs. Leidenschaftliche Verehrer Mistrals findet man in kleinen deutschen Städten, in Gäßchen und Mansarden. Es war schmerzlich zu bedauern, daß Deutschland und Frankreich politisch nicht Freunde sein konnten. Sie hätten es sein müssen, weil sie Verwalter des kontinentalen Geistesgutes, weil sie zwei große durchkultivierte europäische Kernvölker sind." Und das Ziel des Krieges umriß Hauptmann schon damals, im August 1914, so: „Es würde darauf ankommen, den Völkerfamilien des Kontinents begreiflich zu machen, daß dieser Weltkrieg der letzte unter ihnen sein muß. . . . Dann müßten sie einer gemeinsamen, tiefkulturellen Friedensarbeit obliegen, die Mißverständnisse unmöglich macht."

Auch im weiteren Verlauf des Krieges ist Hauptmann, dessen vier Söhne alle ins Feld gerückt waren, niemals unter die Annexions-

schreier gegangen, wenn er auch, mit vollem Recht, stets für die Selbstbehauptung des deutschen Volkes eingetreten ist; sah sein Seherauge doch schwerstes Verhängnis für Deutschland und die Welt voraus, wenn dieser Krieg nicht mit einem Frieden der Verständigung, sondern mit einem Diktatfrieden enden würde.

* * *

Ueber alles Politische hinweg aber ist es immer wieder das Untermenschliche, das Untertierische des Krieges gewesen, das Hauptmann in tiefster Seele erschüttert hat. Das wehe Mitgefühl mit allen, die das Ungeheuer Krieg fraß! Von dieser Grundstimmung des bebenden Mitleids sind alle Kundgebungen Hauptmanns aus der Kriegszeit durchzittert. So heißt es überaus bezeichnend in seiner Antwort auf den berühmten von Romain Rolland an ihn gerichteten Offenen Brief vom September 1914: „Gewiß ist es schlimm, wenn im Durcheinander des Kampfes ein unersetzlicher Rubens zugrunde geht; aber — Rubens in Ehren! — ich gehöre zu jenen, denen die zerschossene Brust eines Menschenbruders einen weit tieferen Schmerz abnötigt!" Niemand kann die großen Werke auch der bildenden Kunst aller Zeiten und Völker tiefer bewundern als Hauptmann. Aber was sind sie ihm, diesem menschlichsten aller Dichter, gegen die zerschossene Brust eines Menschenbruders. . . .

Je länger der Krieg andauerte desto mehr bemächtigte sich des Dichters eine schwere, düstere Stimmung. „Ich komme über die Tatsache nimmermehr hinweg," sagte er später, „daß der Krieg das fünfte Gebot: Du sollst nicht töten, durch ein anderes ersetzt: Töte von Deinen Mitmenschen so viel Du nur kannst!" Und an anderer Stelle nennt Hauptmann den Krieg ein Geschehnis „von so übermenschlicher Tragik, daß nur eine notwendige und wohltätige Verflachung uns ermöglicht, davon zu reden, ohne dabei zugrunde zu gehen".

Diese tief verdüsterte Stimmung Hauptmanns wurde nicht einmal gemildert durch den schlechten Scherz, den sich Wilhelm II. mit dem Einfall erlaubte, in der Stunde vaterländischer Not wie dem Dichter Dehmel so auch dem Dichter Gerhart Hauptmann plötzlich — einen preußischen Orden zu übersenden. Des Roten Adlerordens dritter Klasse, den jeder Kanzleirat nach so und soviel brav gedienten Jahren erhielt, wurde der Dichter des „Florian Geyer" nun für würdig erachtet. Der-

selbe Dichter, dem derselbe Wilhelm II. zweimal den von allen Sachverständigen einmütig für Hauptmann geforderten Schillerpreis verweigert hatte! Derselbe Dichter, den der Kaiser ein Vierteljahrhundert lang, während das ganze Ausland ihn feierte, immer wieder in der ungezogensten Weise verletzt hatte! — Hauptmanns erster Gedanke war natürlich, die närrische Gabe ohne ein Wort dem Geber zurückzuschicken, dessen Geschmacklosigkeit sich hier selbst übertroffen hatte. Er hat die famose „Auszeichnung" dann aber doch in seine Sammlung von Kuriositäten eingereiht, die auch sonst noch manches seltsame Stück enthält. —

* * *

Der Zusammenbruch kam Hauptmann nicht unerwartet. Sein klares Auge hatte sich schon vor dem Kriege nicht täuschen lassen durch die buntbemalte Fassade der Wilhelminischen „Weltmacht"; für all das Kling-Klang-Gloria dieser Zeit hatte er stets nur ein Kopfschütteln gehabt.

So brauchte Hauptmann nicht „umzulernen", als er sich nach der Staatsumwälzung mit der ganzen Kraft seines großen Herzens in den Dienst des neuen Deutschland stellte.

Amt und Würden begehrt er heute so wenig wie früher — und er braucht sie nicht zu begehren. Auch der Gedanke seiner Kandidatur für den Posten des Reichspräsidenten, der im Sommer 1921 in der Oeffentlichkeit besprochen wurde, war, wie ich bestätigen kann, nicht in ihm entstanden, und er hat diesen Gedanken nach kurzer Ueberlegung ja auch in der Presse ein für alle Male von sich gewiesen.

Um so mehr aber ist Hauptmann allein durch seine Lebensleistung und durch die Kraft seiner Persönlichkeit im neuen Deutschland von Jahr zu Jahr mehr zum Sprecher des Volkes in wichtigen Stunden geworden. Er war das, als die Lostrennung Oberschlesiens vom Reiche vor der Entscheidung stand, er war es, als es galt, für die Zusammengehörigkeit mit unseren österreichischen Brüdern Zeugnis abzulegen. Auch als er die Völker zur Hilfeleistung für das verhungernde Rußland aufrief, sprach er ebenso für Deutschland wie jüngst, als er bei dem großen Goethetag in Frankfurt a. Main dem deutschen Volke neue Ziele kulturellen Strebens wies.

Wenn heute Hauptmann zum deutschen Volke redet, so sieht er eine seiner vornehmsten Aufgaben darin, das geistige Deutschland, soweit es nicht unrettbar im Phrasenmeer nationa-

listischer Ideologie ertrunken ist, für den neuen Staat, für tatkräftige Mitarbeit an seinem Aufbau und Ausbau zu gewinnen. So, hofft Hauptmann und wir hoffen es mit ihm, werden Geist und Staat, die im alten Deutschland oft wie zwei feindliche Heerlager einander gegenüberstanden, sich im Volksstaate immer mehr durchdringen — zum Segen für beide.

Von den goldenen Worten, die Hauptmann bei solchen Gelegenheiten in den letzten Jahren gesprochen hat, sollen, als schöner Abschluß dieses Buches, noch einige hier Platz finden. Allen Gewaltpolitikern drinnen wie draußen rief Hauptmann in seiner Oberschlesien-Rede mahnend zu: „Ich warne vor einer Politik der in Permanenz erklärten Gewalt!" In seiner Frankfurter Goethe-Rede sagte der Dichter: „Es ist nicht recht, nur das Schwert als Symbol des Nationalen anzuerkennen. Der Spaten des Landmannes, die Hand des Arbeiters, die Kelle des Maurers, das Haupt des Denkers scheinen mir viel bessere Symbole zu sein."

Bei der fünfzigsten Jahresfeier der Reichsgründung erklärte Hauptmann: „Ich bin überzeugt von der deutschen Wiedergeburt. Ich würde nicht hier stehen, wäre ich ein Schwarzseher. Dabei verhehle ich mir die dunklen Wolkenbildungen nicht, wovon ein großer Teil unseres Horizonts noch umlagert ist. Aber ich setze ihnen die Kraft der kommenden Sonnen entgegen. Ich glaube nicht an die Politiker, die behaupten, bereits das Gras auf dem Grabe des deutschen Volkes wachsen zu hören. Es ist überhaupt nicht gut, allzu viel Gras wachsen zu hören. Viel besser ist, tätig und gläubig zuzugreifen und von der Jugend zu nehmen, was uns ein sorgenschweres, enttäuschtes, überkritisches Alter nicht geben kann. Neue Generationen müssen uns verjüngen, ehe sie uns ablösen. Die Zukunft kann nur das Werk der Verjüngung sein. . . . Nur das Gedeihen der ganzen Nation bedingt das Gedeihen des einzelnen."

Als Hauptmann am 11. November 1921 vor der Wiener Universität sprach, da fand er diese klugen Sätze über die Vaterlandsliebe: „Es war im Grunde kein großes Verdienst, das mächtige, glückliche, üppige und durch glanzvolle Aufreizungen und dramatische Zwischenfälle der Repräsentation unterhaltsame Deutschland zu lieben. Anders steht es mit der Liebe, die Deutschland heute liebt. Diese viel, viel stärkere Liebe, die sich einem gar nicht mehr glanzvollen, äußerlich furchtbar mißhandelten, geplagten und kranken Deutschland zuwendet, ist erst aus dem beinahe gebrochenen

deutschen Herzen als eine, früher versteckte, Wunderblüte hervorgebrochen. Für diese echte, innigste und tiefste Liebe, diese grundgründliche Liebe, hat die Wilhelminische Zeit nicht viel Sinn gehabt. Und doch ist sie der höchste deutsche Besitz, die Perle, die, in der Asche des zusammengebrochenen Hauses gefunden, den Schatz bedeutet, der dem verarmten Besitzer ermöglicht, ein besseres Anwesen aufzubauen. . . . Deutschland ist nicht tot, es lebt, es wird weiterleben, es ist auch nicht arm, es ist reich, weil es die Perle, seine beste Perle, das heißt: sein echtes, innerstes, unversehrtes, unzerstörbares Wesen im Schutt des Weltbrandes wiedergefunden hat."

Klingen in solchen Worten nicht, mild und voll, alle Glocken der deutschen Volksseele?

* * * 521-4

Am 1. Januar 1922 veröffentlichte Gerhart Hauptmann im „Berliner Tageblatt" einen Aufsatz, in dem man so etwas wie ein Glaubensbekenntnis des Dichters an der Schwelle seines sechzigsten Lebensjahres sehen darf. Es ist, in reifer Weisheit, das Bekenntnis zu dem großen Gemeinschaftsgedanken, der einst den himmelstürmenden Ikarier durchglühte. Und wie sich so in diesem Bekenntnis der weite Ring von Hauptmanns Leben und Streben in vollendeter Harmonie schließt, so möge in einige Sätze dieses Bekenntnisses auch mein Buch ausklingen: „Einigkeit ist ohne allen Zweifel dasjenige Prinzip, dem die Menschheit das meiste verdankt. . . . Die höchste Staatsform, die ein Volk sich geben kann, wird sich darin ausdrücken, daß in ihr der Staat dem Individuum seine höchstmögliche Entfaltung sichert, hingegen das Individuum sein bewußter und fester Träger ist. Eine Staatsform, die diesen Ansprüchen nicht genügt, bedarf der Weiterentwicklung. . . . Ohne den Einheits- und Gemeinschaftsgedanken keine Familie, kein Dorf, keine Stadt, kein Staat. Die einzelne Ameise ist nichts, die einzelne Biene keine Biene in unserem Betracht. Erst die Atmosphäre des Bienenstocks produziert Honig, erst die Atmosphäre einer gleichsprachlichen Völkergemeinschaft produziert Geist. . . . Unablässig wollen wir daran arbeiten, daß es im Vergangenen, Gegenwärtigen und Zukünftigen Tag werde!"

Vorwärts Buchdruckerei und Verlagsanstalt Paul Singer & Co., Berlin SW 68, Lindenstr. 3.

BINDING SECT. APR 18 1966

LG
H5748
.Y6a

363005

Hauptmann, Gerhart
Haenisch, Konrad
Gerhart Hauptmann und das deutsche Volk.

DATE.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED